

# LÓGOS

BIBLIOTECA DO TEMPO

Ficha Técnica

LÓGOS | BIBLIOTECA DO TEMPO

Título *Sobre o Auto das Barcas* de Gil Vicente  
Subtítulo *Inferno, ...a interpretação – 1*

Autor Noémio Ramos

1ª Edição Março de 2018

Direitos © do Autor

Direcção Editorial Adília César e Fernando Esteves Pinto

Assistente Editorial Adão Contreiras

Contacto [logosbibliotecadotempo@gmail.com](mailto:logosbibliotecadotempo@gmail.com)

Capa e Paginação Noémio Ramos

Imagem da Capa Filippino Lippi, (fresco, pormenor central).  
*Triunfo de São Tomás sobre os hereges*. 1489.  
Cap. Carafa, Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Impressão e  
Acabamento Realbase, Lda.

Depósito Legal

# 500 anos de *Inferno*

1518 – 2018

Sobre o *Auto das Barcas* de Gil Vicente

**INFERNO**  
*...a interpretação – 1*

Autor  
Noémio Ramos

LÓGOS | BIBLIOTECA DO TEMPO

*O **Auto das Barcas** de Gil Vicente é uma peça de teatro, que, pelo seu conteúdo dialéctico, pode constituir uma obra de maior importância para a educação, formação cultural e cívica dos cidadãos, e não só dos portugueses.*

*Com esta publicação – sobre um texto que quase todos falantes da Língua portuguesa conhecem – pretendemos incentivar o debate público, alargando-o o mais possível, incidindo sobre a peça de Teatro em si mesmo, o seu texto e a sua encenação: forma, sentido, significados, interpretações...*

*Mas num debate onde havemos de dispensar a **didáctica** das Lições de Cátedra dirigidas aos ouvintes, típica das Conferências e Colóquios com discursos programados, tipo nós (os transmissores do Saber) e os outros (os receptores). A forma privilegiada será sempre preparar e distribuir o debate, e realizando-o preto no branco, pois perante o registo documental se há de apurar a reflexão.*

*Oxalá a académica erudição vicentista, dispersa por todo o universo de estudo da Língua e Cultura portuguesa, saiba estar à altura do desafio e dispor-se a cumprir aquilo que é o seu dever universal.*

Março de 2018  
Noémio Ramos

## Índice

---

<i>Introdução</i>	7
Nós e a erudição vicentista	7
<i>Status quo – Inferno</i>	9
<i>In statu quo – o debate</i>	25
<i>Inferno pela alma simples</i>	38
<i>Demonstração</i>	64
<i>Caracterização das personagens</i>	68
Definindo o pecado	68
Anjo (e Anjos)	69
Diabo: Lúcifer	71
Companheiro do Diabo	73
Fidalgo, dom Henrique: <i>a Soberba (a Bazófia)</i>	73
Onzeneiro: <i>a Usura (o Embuste)</i>	75
Parvo, Joane: <i>a Gula</i>	76
Sapateiro, Joane Antão: <i>a Ira</i>	77
Florença: <i>a Vanglória</i>	81
Frade, frei Babriel: <i>a Vaidade (e Usurpação)</i>	86
Alcoviteira, Brísida Vaz: <i>a Luxúria</i>	92
Judeu: <i>a Inveja (e Heresia)</i>	94
Corregedor e Procurador: <i>a Fraude (e Ganância)</i>	96
Enforcado: <i>a Acídia (e Traição)</i>	101
Cavaleiros: <i>a Jactância (a Soberba e Violência)</i>	104
<i>Concluindo</i>	108

De Noémio Ramos:

Outras publicações sobre as Obras de Gil Vicente  
...temporariamente em: <http://teatro.gilvicente.eu/ebooks.html>  
(pode ler-se num *browser* com o *Adobe Flash plugin*).  
<http://www.gilvicente.eu/>

(2017)

Gil Vicente, Aderência do Paço, ...da Arcádia ao Paço.  
Gil Vicente, Frágua de Amor, ...a mercadoria de Amor.  
Gil Vicente, Feira (das Graças), ...da Banca Alemã (Fugger).  
Gil Vicente, Os Físicos, ...e os amores d'el-rei.  
Gil Vicente, Vida do Paço, ...a educação da Infanta e o rei.  
Gil Vicente, Pastoril Português, Os líderes na Arcádia.  
Gil Vicente, Inês Pereira, As Comunidades de Castela.  
Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos, O príncipe estrangeiro.

(2015)

Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, ...(festa) Cavalgada dos Reis.  
Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão  
- Sagração dos Reis Católicos.

(2014)

Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, A autobiografia em 1502.

(2013)

Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno.

(2012)

Gil Vicente, O Clérigo da Beira, o povo espoliado - em pelota.  
Gil Vicente, Tragédia de Liberata, do Templo de Apolo  
à Divisa de Coimbra.

(2010)

Gil Vicente, Auto da Visitação. Sobre as origens.  
Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531 - Sobre o Auto da Índia.  
Gil Vicente, O Velho da Horta, de Sibila Cassandra  
à "Tragédia da Sepultura". (2ª Edição)

(2008)

Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II. (2ª. Edição).  
Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão.

## Introdução

Conforme publicou o jornal *Expresso* de 5 de Dezembro de 2017, na avaliação designada por PIRLS (Progress in International Reading Literacy Study), edição de 2016, os alunos portugueses do quarto ano de escolaridade **mostraram demasiada dificuldade em “conseguir interpretar, relacionar e analisar informação contida em textos, literários e informativos, relativamente complexos”**.

Nada de estranhar... Fruto da política educativa habitual, sujeita a cosméticas periódicas, a situação não é nova, porque relativamente às obras de teatro de Gil Vicente, a própria erudição encontra dificuldades. Entretanto os *comunicadores* e *formadores* de *serviço* em órgãos e instituições, sem qualquer dificuldade, papagueiam as bem montadas elites (*quem trepa no coqueiro é o rei*), as mais veneradas.

### Nós e a *erudição vicentista*

Dir-nos-ão que pecamos por soberba, que somos arrogantes (e etc.), porém, haverá que reflectir sobre se tais iniquidades nos concernem ou se estarão no confronto connosco? Isto é, na completa ausência de confronto. As iniquidades hão de encontrar melhor assento naqueles que detêm o Poder e o Saber instituído, porque implicam Poder, coisa de que não dispomos. Contudo, temos um melhor e substancial conhecimento das matérias em causa, e bem demonstrado na substância de publicações sucessivas. Porém, pelas mesmas falhas demonstradas pelos jovens

portugueses nas provas internacionais, o que temos exposto está ainda longe de fazer parte do Saber instituído.

Dir-nos-ão que nos falta modéstia... Modéstia, e o máximo de respeito por todos, tivemos nós toda a nossa vida. Tivemos demasiada modéstia, demasiada deferência e complacência, demasiado respeito por quem connosco trabalhou. Só tivemos a perder com isso, sabemos demais e mais que nunca, do que a casa gasta, por isso a nossa atitude deixou de ser deferente e alijámos a modéstia porque tal seria uma falsidade da nossa parte.

Hoje, tal como não prestamos vassalagem à erudição vicentista portuguesa, também não bajulamos a estrangeira, ainda mais vendo que os de fora se habituaram a considerar Portugal como o seu canito amestrado, e os portugueses como discípulos pasmados a quem é preciso ensinar tudo, até o mais evidente da própria cultura portuguesa, pelo que é muito pouco provável que daí venha algum contributo válido sobre as obras do dramaturgo, tanto mais que o Teatro do nosso Autor poderia fazer tremer a torre de marfim do património cultural em questão e, além de tudo o mais, sobre a *Língua* de Gil Vicente, recordamos o que escreveu João de Barros em 1532: *Que farias já se visses o modo da Corte no falar, no escrever e no vestir, quando somente de um termo loução te espantas? Como se achariam enleados Demóstenes e Túlio [Cícero], se lhe dessem uma carta de um homem destes **especiais** da corte? Parece-te, quando viesse ao subscrito, por mais copiosas que a língua grega e latina fossem, achariam vocábulos conformes a sua qualidade?*<sup>1</sup>

1 - João de Barros, *Ropicapnefma*, 1532.



## *Status quo – Inferno*

Quase todos os anos as editoras portuguesas que publicam livros para a educação dos jovens, devidamente apoiadas pelos mais destacados especialistas académicos, *eruditos vicentistas*, renovam as suas edições de *Inferno*, *Índia*, *Inês Pereira*, *Alma*, e até outras obras de Gil Vicente. Agasta-nos o estado da educação em Portugal, porque os docentes sempre foram e continuam a ser os últimos valores considerados pelo Poder numa escala de gente formada superiormente ou mesmo sem esta formação – exactamente por serem os mais mal pagos representam a última escolha profissional, quando, para assegurar o futuro do País, devia ser a primeira escolha, – e custa-nos continuar a constatar que, nas edições referidas, se verifique por demais a herança em “*conseguir interpretar, relacionar e analisar informação contida em textos, literários e informativos, relativamente complexos*”, que se continua a transmitir aos mais jovens educandos.

E custa-nos ainda porque, pondo a modéstia de parte, repetimos, desde 2008, que, sobre as obras de Gil Vicente, temos demonstrado e continuado a demonstrar, em termos científicos *de facto* (que não por formalismos estéreis),<sup>2</sup> revelando o *como fazer*, a metodologia científica em acção, em resumo e em *termos comuns*, realizando *a análise da informação contida em textos literários* (dramáticos) *e informativos* (em didascálias) *relativamente complexos*, bem como *a relacionar a informação*, e até com (toda e) a respectiva realidade coetânea, bem como *a inter-*

---

2 - Sublinhe-se que a mais reconhecida e especializada no assunto *Comunidade científica internacional* não negou nem apresentou ainda qualquer contraditório do que temos publicado. Os académicos (especialistas) *eruditos vicentistas* portugueses se não estão *simulando* desconhecer os nossos trabalhos, andam completamente desatentos ao que se passa neste mundo no seu campo de estudos, a *especialidade*.

***pretar mais correctamente os textos relativamente complexos*** das obras de Teatro do nosso Autor dramático mais destacado.

Acresce que desde há dez anos que temos vindo a enviar às mais importantes universidades portuguesas, e até estrangeiras com destacados estudos vicentistas, todas as obras que vamos publicando, pelo que podemos e devemos concluir que nos últimos dez anos temos andado a *lançar pérolas a porcos*.<sup>3</sup> Porque, *na melhor das hipóteses*, os nossos trabalhos nem foram lidos, talvez porque a *nossa simplicidade* não se coadune com o quilate da proeminente *erudição académica vicentista*, porém, parece-nos que, contra o que seria de esperar por parte dos Conselhos Científicos, estes não têm zelado pelos objectivos universais – o *universalis* inerente às universidades – e pela necessária e constante actualização do conhecer na *universalidade* respeitante à *erudição vicentista*, que ao *ignorar* ou não contestar os desafios que se lhe colocam do exterior ao seu Saber, desqualificam a Instituição a que pertencem esgueirando-se à defesa do conhecimento científico, das suas próprias ideias, do seu Saber e erudição, bem como das funções sócio-culturais que lhes são próprias, assim envolvendo os seus pares no mesmo descrédito.

Não se trata de profanação, estamos apenas a constatar a *realidade actual* emanada dos meios culturais e eruditos mais especializados, *um facto*, porque, nem do nosso trabalho nem da sua simplicidade, em dez anos, nunca houve qualquer pronunciamento negativo, nem contestação nem o mínimo reflexo da parte do Saber Instituído como *erudição vicentista*.

Não negamos, nem somos contra as interpretações simplistas dominantes em todo o cenário nacional – mas repudiamos as simplórias – porque o Autor das *Obras* assim as criou, para o Filósofo e o Parvo – *Parvo atado ao pé* – de tal modo que assim

---

3 - Deve entender-se como a expressão bíblica.

admitem ser lidas e representadas, seguindo a retórica de Platão [em *Fedro*, 277c], *oferecendo à alma complexa discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples à alma simples*.<sup>4</sup>

Nem somos contra, sobretudo porque assim as *Obras* chegam a todas as pessoas, e como as *almas simples* não constituem entidades instituídas, não serão responsáveis pela formação das populações a quem se divulgam as leituras simplórias das peças, nem intervêm na educação dos jovens estudantes nas escolas, onde se continua a impor a simpleza interpretativa das *Obras*.

O que contestamos firmemente é a imposição e insistência na simpleza oferecida ao público e à educação dos jovens nas escolas – *a leitura do Parvo* – por responsabilidade da *erudição vicentista*, que subtrai aos educadores dos jovens as interpretações mais avançadas das *Obras* – *pela leitura do Filósofo* – como parece sugerir o autor do texto financiado pelo Estado português (pelos portugueses, pela Nação), amplamente distribuído e divulgado na Internet, “**Um Texto e um Autor que bem Conhecemos**”,<sup>5</sup> declarando-se o seu autor, um *erudito vicentista*, assumido e creditado como *bom conhecedor* de Gil Vicente e do que considera ser o *Auto da Barca do Inferno*. Trata-se de um texto que serviu de suporte à representação da peça, e serve ainda de apoio aos professores do ensino básico e secundário.

---

4 - Correspondendo a um resumo do que Platão desenvolve em *Fedro*, concluindo a partir de 271a. Platão, *Górgias, O banquete, Fedro*, Editorial Verbo, Ed. 1973. Pág. 376.

5 - Texto assinado por José Augusto Cardoso Bernardes, professor catedrático de Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. O texto foi produzido para servir de apoio e formação, no serviço de divulgação e apresentação da encenação de *Inferno*, por dois Grupos de Teatro, de Coimbra e de Évora, subsidiados pelo Ministério da Cultura de Portugal, e estará em Depósito Legal, mas, por enquanto, também se encontra disponível no Arquivo do Sítio (blog) do Grupo de Teatro Escola da Noite, em: [http://weblog.aescoladanoite.pt/?page\\_id=14638](http://weblog.aescoladanoite.pt/?page_id=14638)

Não compreendemos porque é que, logo no início do referido texto o ilustríssimo autor, José Augusto Cardoso Bernardes, professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, especialista em Literatura portuguesa do século XVI e, em especial, na *Obra dramática* de Gil Vicente, pretende reservar para si, e para uma elite de eruditos, os dados da pesquisa científica, como por exemplo, as múltiplas “fontes” e as referências directas constantes na peça a pessoas ou entidades como Garcia Moniz, Joana de Valdês,<sup>6</sup> São Pimentel, Pero de Lisboa, etc., e assim, escusando-se a divulgar ao público os avanços da erudição nessas questões, – aquilo que *de facto* poderia ter mais interesse, porque tudo o resto o público conhece desde os bancos da escola – pretendendo justificar: “O que se escreveu sobre estes

---

6 - Queremos deixar já aqui alguma informação a propósito de Joana de Valdês, como exemplo: Os especialistas, *eruditos vicentistas*, incluindo os do CET, consideram uma hipótese que vemos como absurda, a de se tratar de uma referência a Juan de Valdés autor erasmista que chegou a estar ao serviço de Carlos V. Segundo o CET: *Pode ser uma referência a Juan de Valdés, autor castelhano, secretário de Carlos V*. Consideramos a hipótese absurda porque os irmãos Valdés (Juan e Alfonso), só se tornaram conhecidos em Espanha, depois de 1528 e só haviam sido contratados para os serviços do Imperador bem depois de 1523. Mais conhecido o Alfonso de Valdés, com a divulgação ainda em manuscrito de “*Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*” que veio a dar origem à publicação impressa de *Diálogo de Mercurio y Carón* em 1529. Enquanto que Juan de Valdés só veio a ser conhecido muito mais tarde, porque a sua primeira obra data de 1529 (quando já se perseguiram os erasmistas) e foi publicada como de autor anónimo, com o título: “*Diálogo de doctrina cristiana*”, *nuevamente compuesto por un religioso*, obra dedicada ao Marquês de Vilhena. A sua obra mais importante, *Diálogo de la lengua*, (talvez de 1530 ou 1531) só foi impresso em 1736 e a identificação da sua autoria levou ainda alguns anos. Tem sido considerada a hipótese que Alfonso e Juan serem gémeos, mas talvez por se desconhecerem as datas de nascimento que, se supõem situadas entre 1490 (mais provável 1499) e 1509. Somente pela idade dos irmãos Valdés, seria absurdo considerar que as referências a uma mulher, Joana de Valdês (em 1518) se possam referir a este Juan de Valdés. Este seria completamente desconhecido até, pelo menos 1527.

*assuntos, contudo, situa-se no domínio da investigação académica e raramente chega ao leitor comum. (...) Todas estas questões (e muitas outras) são passíveis de debate e algumas estão longe de se encontrarem totalmente esclarecidas.”*

É evidente que todos os pormenores interessam, mas no caso do texto referido tratar-se-ia de informação simples e de introdução à representação da peça, justifica o destacado autor que “*a curiosidade dos espectadores não anda associada à erudição dos vicentistas*”, porém, assim sendo, este trecho e todos os outros do mesmo teor – que ocupam grande parte do folheto – seriam por completo desnecessários.

Contudo, o texto referido obtém a importância de um marco, um indicador de uma data e uma celebração, um louvor, porque se tratou de produzir um espectáculo que pretendeu celebrar os 500 anos do dito *Auto da Barca do Inferno*, e com certeza por isso, obteve, como apoio para a divulgação do conhecimento sobre a obra, a intervenção do eminente especialista, *concretizando* portanto o estado actual do *saber* sobre o dito auto, que o ilustre investigador situa ter sido criado e representado por Gil Vicente em 1516 ou 1517 e, no contexto, oferecendo informação diversa por certo resultante da sua vasta erudição sobre a referida peça, mas, seguramente por esquecimento, não ficou anotado tratar-se da primeira parte do *Auto das Barcas*.

Os espectáculos pelo quinto centenário de *Inferno* não ficaram por uma simples encenação de um qualquer grupo de teatro, tratou-se de uma celebração Nacional, com os suportes dos Ministérios da Cultura e da Educação, e com o apoio científico da Universidade de Coimbra, e artístico de dois importantes grupos de teatro subsidiados pelo Ministério da Cultura.

A eminente erudição vicentista, embora o não afirme, e sem negar a unidade de uma única peça em três partes, tem conside-

rado na prática, e perante a encenação dos espectáculos, tratar-se de três peças autónomas, uma trilogia: *Inferno*, *Purgatório* e *Glória*. E, fazendo por esquecer as duas últimas partes da peça, os profissionais do teatro, em geral, apenas promovem a encenação de *Inferno* (tomando a parte como um todo: *Auto da Barca do Inferno*), quando e onde os mais conceituados académicos vicentistas legitimam, enaltecem e os acompanham com textos ditos de apoio para um público menos erudito (dito *leitor ou homem comum*, e para os jovens adolescentes das escolas, que consideram, não se apercebe das alusões constantes do texto da peça e do seu envolvimento cultural), considerando *Inferno* uma obra-prima ou até mesmo a obra-prima de Gil Vicente.

Na verdade, sobre o *Auto da Barcas* é indispensável abordar o *enredo*, portanto, a *forma aparente* da peça, porque a *crítica tradicional* o não tem analisado. Porque mesmo a sua primeira parte, *Inferno*, apesar de ser o texto mais divulgado, constando dos programas de ensino da língua há já algumas gerações, e sendo constantemente encenado, nem por isso a sua *forma aparente* se encontra devidamente esclarecida, conduzindo ao engano, e atrofiando as mentalidades, contribuindo assim para as constatadas dificuldades em “consequir interpretar, relacionar e analisar informação contida em textos, literários e informativos, relativamente complexos”.

Assim sendo, vamos iniciar o nosso trabalho tomando o estado actual do *saber*, pelo que é manifesto publicamente dirigido a todos, pela questão “*Gil Vicente e os mistérios da sua Barca do Inferno*”, isto é, pelo texto de divulgação *mais apropriado* ao leitor comum, fruto (embora *não totalmente esclarecido*) da “*investigação académica associada à erudição vicentista*”, em confronto com o texto de Gil Vicente, pelo impresso de 1519 ou 1520

---

7 - Título dado pela “Escola da Noite” à referida Celebração Nacional.

(Biblioteca de Madrid), cientes de que o *debater* do referido texto de Cardoso Bernardes não se pode considerar uma perda de tempo por um simples facto, pelo destaque que o texto adquiriu no contexto nacional da pretendida *celebração dos cinco séculos* da peça, porque nele se configura um contributo do Saber instituído em Portugal, financiado pelo Estado (Cultura, Educação e Ciência) durante o ano de 2016 mas, sobretudo, porque destinado ao apoio dos professores do ensino básico e secundário e à formação do público, na *Celebração Nacional dos 500 anos do Auto da Barca do Inferno*. E, como é evidente, o *debate* de um texto se há de fazer com outro texto.

A importância dada ao texto base de divulgação e celebração da obra de Gil Vicente, da autoria de Cardoso Bernardes, acresce ainda porque, recentemente, já em Janeiro de 2018, a Direcção Geral das Artes, a entidade que em Portugal é responsável pelo financiamento de entidades e estruturas propalantes de “actividades artísticas”, pela distribuição de subsídios que sustentam organismos parasitários do Estado e dos artistas e seus projectos – donativos para camuflar os milhões oferecidos às TVs privadas a título de *serviços culturais* que estas dizem prestar – divulgou na sua Newsletter#210, a sustentação do apoio, e a extensão da duração do espectáculo ao longo dos anos, incluindo 2020 (portanto de 2016 a 2020), bem como, a par da representação teatral, a organização de “*oficinas para professores*” e um *Ciclo de Conferências “Gil Vicente no seu tempo e no nosso tempo”*, coordenado pelo Consultor científico do projecto: José Augusto Cardoso Bernardes, eminente investigador que, no âmbito deste projecto, se multiplica em conferências pelo país e em entrevistas aos mais diversos órgãos de comunicação social, divulgando (ou talvez subtraindo o *saber*, pois: “*Não haverá, por certo, muita gente interessada em saber se Gil Vicente...*”. Ou “*a curiosidade*

*dos espectadores não anda associada à erudição dos vicentistas”*) como afirma o ilustre consultor na sua *erudição vicentista* aos professores deste país e aos jovens estudantes.

Texto reproduzido da Newsletter #210  
de 18-01-2018, da Direcção Geral das Artes

*EMBARCAÇÃO DO INFERNO, DE GIL VICENTE NO PORTO  
TEATRO CARLOS ALBERTO, ENTRE 15 E 21 DE JANEIRO*

*Co-produzida por duas das companhias portuguesas que mais aprofundadamente têm trabalhado o património vicentino, “Embarcação do Inferno” estreou em Outubro de 2016 em Évora, no Teatro Garcia de Resende. Desde então, o espectáculo foi apresentado em mais de 100 récitas, às quais assistiram perto de 10 mil espectadores, entre os quais largas centenas de alunos e professores do ensino secundário. Para além das duas cidades das companhias – Évora e Coimbra –, o projecto passou já por outras oito localidades portuguesas, de sete distritos diferentes: Campo Benfeito (Viseu), Bragança, Aveiro, Viana do Castelo, Caldas da Rainha (Leiria), Barreiro (Setúbal), Figueira da Foz (Coimbra) e Castelo Branco. Entre o conjunto das actividades propostas pelos grupos para assinalar os 500 anos da primeira apresentação e publicação do “Auto da Barca do Inferno” (2016-2018) estão, a par dos espectáculos, oficinas para professores e o ciclo de conferências “Gil Vicente no seu tempo e no nosso tempo”, coordenado por José Augusto Cardoso Bernardes, professor e investigador na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e consultor científico do projecto.*

*Ao longo de 2018 e até Janeiro de 2020, o projecto continuará “na estrada” e regressará anualmente ao Teatro Garcia de Resende e ao Teatro da Cerca de São Bernardo, em Évora e em Coimbra, onde Cendrev e A Escola da Noite, respectivamente, são companhias residentes. No âmbito da digressão nacional do pró-*



*ximo ano estão já confirmadas, para além do Porto, as passagens por Leiria (ainda em Janeiro) e por Braga (em Novembro).*

...Como se refere, e se constata nas imagens da comunicação social, assistiram “largas centenas de alunos e professores do ensino secundário”, assim se justificando os milhares de espectadores angariados como público, num processo de “formação de públicos”, pretendendo-se demonstrar deste modo a frequência dos espectáculos justificativa da continuação dos apoios do Estado, todavia, tais números de sucesso são em geral alcançados por processos organizados na forma de uma *convocação dos professores com os seus alunos* pela *Direcção Geral de Educação* a fim de preencherem as salas de espectáculos, ou na forma de promoção camarária destinada às populações, em especial, a idosos e crianças em idade escolar, convocações ou promoções que têm o objectivo imediato de alcançar a presença numérica de algum público, gerando-se assim um sistema de “pescadinha de rabo na boca” habitual nos sistemas públicos parasitários.

O que acabámos de escrever não são suposições, está bem confirmado em Portugal pelo registo histórico das iniciativas culturais (antes de 2016, 2017, 2018 e já projectadas até 2020) devidamente apoiadas pelo Ministério da Cultura e pelo Ministério da Educação, das quais damos os exemplos:

**TEATRO – *Embarcação do Inferno de Gil Vicente*  
*A Escola da Noite / Centro Dramático de Évora***

*(...) No ano em que se comemoram os 500 anos da primeira apresentação do “Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno”, também conhecido como “Auto da Barca do Inferno”, os dois grupos decidiram montar o mais estudado e mais emblemático texto vicentino.*

*(...) À falta de datas precisas de nascimento e morte, é a sua*

*obra que pode e deve ser comemorada, em particular o “Auto da Barca do Inferno”, obra maior da Idade Média europeia.*

*(...) No texto que escreveu para o programa do espectáculo, o consultor científico do projecto, José Augusto Cardoso Bernardes, salienta: “pela mão qualificada, segura e inventiva da Escola da Noite e do Centro Dramático de Évora, ficamos em condições de problematizar temas de sempre: Morte e Vida, Mal e Bem, Ter e Poder. E, para tal, nem sequer precisamos de sair completamente do século XXI. Com os pés assentes no nosso tempo, bastará alongar o ouvido e apurar a visão para escutar a sensibilidade e a moral de um outro tempo que, afinal, não está ainda tão afastado de nós como pode parecer.”*  
*(...) Depois das temporadas em Évora e em Coimbra, o espectáculo está agora em digressão nacional, por algumas das mais importantes cidades e salas do país.*

### **Direcção Geral de Educação**

*Assunto: Divulgação da iniciativa das comemorações nacionais dos 500 anos do “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, junto dos Agrupamento de Escolas/Escola não Agrupada.*

*16 de outubro de 2017*

*Exmo./a Sr./a*

*Diretor/a de Agrupamento de escolas/Escola não agrupada  
Presidente de CAP.*

*As Companhias de Teatro Escola da Noite, de Coimbra, e Cendrev, de Évora, no âmbito das comemorações nacionais dos 500 anos do “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, levam a efeito sessões deste espetáculo para grupos escolares. Incluem uma conversa informal com a equipa artística no final da sessão, recolhendo comentários de alunos e professores e respondendo a dúvidas e perguntas que queiram colocar. Antes de cada sessão, as duas companhias disponibilizam-se para trabalhar com os profes-*



*mantinha com o Poder? até que ponto poderia ir o dramaturgo na sátira que dirige à corte e à sociedade do seu tempo?*

*O que se escreveu sobre estes assuntos, contudo, situa-se no domínio da investigação académica e raramente chega ao leitor comum. Não haverá, por certo, muita gente interessada em saber se Gil Vicente se inspirou ou não na Dança da Morte (uma das hipotéticas fontes iconográficas de que falávamos acima) para fazer esta peça (em 1516 ou 1517) e para conceber as duas que se seguiram imediatamente, tendo por temas o Purgatório (1518) e o Paraíso (1519).*

*Tão-pouco é provável que o espectador (ou o leitor) cultive um outro tipo de curiosidade, mais associada ao detalhe: quem era afinal um tal Garcia Moniz que o Enforcado menciona, dizendo que ele lhe garantira que, depois de cumprir o castigo ditado pela justiça dos homens, ficaria isento de penas na outra vida? por que razão terá Gil Vicente escolhido um frade dominicano (e não de outra ordem) para representar a mundanidade dos clérigos? por que motivo neste auto (como em muitos outros) a crítica vicentina à justiça se revela tão forte e insistente? como se explica a infor-  
mação constante da Didascália, segundo a qual a peça foi representada nos aposentos de uma rainha doente e prestes a falecer?*

*Todas estas questões (e muitas outras) são passíveis de debate e algumas estão longe de se encontrarem totalmente esclarecidas.<sup>9</sup> (...) Em: [http://weblog.aescoladanoite.pt/?page\\_id=14638](http://weblog.aescoladanoite.pt/?page_id=14638)*

As transcrições efectuadas destinam-se ao aí mesmo referido espectador ou leitor comum, mas o que mais se tem escrito sobre estes assuntos, contudo, situa-se no domínio da investigação académica e raramente chega ao leitor comum. Ora, no âmbito da assim considerada transcendente *investigação académica*,

9 - Anote-se que o texto foi escrito por Cardoso Bernardes, que em vez de *Glória* (1519), escreveu *Paraíso* (1519), designando-o por *tema*, não se trata de uma falha na nossa transcrição.

assistimos neste momento (em Portugal) à publicação – numa insistente divulgação em força – e à encenação das mesmas “conclusões” que há muito são correntes, e bem expressas pelo texto de Cardoso Bernardes atrás referido, actualizadíssimo pela *erudição vicentista*, após concretizadas as suas *revisões* expressas em “*Inferno: revisão*”.

Todavia, pelo que se vai divulgando, o resultado das “revisões”, parece-nos, que mais vieram pronunciar as inferidas conclusões daquilo que tem sido vocacionado ao *leitor comum*. Isto mesmo pode *qualquer leitor* comprovar com os resultados do recente **Colóquio Internacional – Auto da Barca do Inferno 500 anos**, promovido pela Universidade do Estado da Baía (UNEB, Brasil) com a colaboração científica dos mais conceituados e credenciados vicentistas portugueses, da Universidade de Coimbra, Professor Doutor J. A. Cardoso Bernardes, e da Universidade de Lisboa (CET), Professor Doutor José Camões, realizado em Novembro de 2017, como relata o esclarecedor manifesto aprovado para promoção do evento, o qual transcrevemos em anotação,<sup>10</sup>

10 - «**Colóquio Internacional – Auto da Barca do Inferno 500 anos. DESCRIÇÃO CIRCUNSTANCIADA:**

*Neste ano de 2017 comemoram-se os 500 anos da representação do Auto da Barca do Inferno, encenado por primeira vez na “câmara, pera consolação da muito católica e santa rainha dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu, na era do Senhor de 1517”, como informa a rubrica do auto publicado na Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente, de 1562. O sucesso da encenação e sua imediata repercussão para fora dos espaços da Corte podem ser atestados pela edição em “folha volante” do auto, bem como de uma tradução para o castelhano, ambas muito provavelmente da primeira metade do séc. XVI. Além disso, a perfeição do modelo estrutural e o êxito de Inferno deram azo a que mais duas outras “Barcas” fossem produzidas e representadas pelo próprio Gil Vicente: o Auto da Barca do Purgatório, de 1518, e o Auto da Barca da Glória, de 1519. Após isso, a fortuna sorriu largamente para Inferno e é possível arrolar diversas edições do auto ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX,*

O referido *Colóquio* definiu entre outros objectivos, os dois que destacamos: “*promover uma releitura da fortuna crítica sobre Inferno; atualizar a leitura do auto segundo perspectivas contemporâneas dos estudos de literatura.*”

Todavia, há que esperar pela publicação das conclusões do *Colóquio Internacional* – considerado científico no âmbito da erudição vicentista, – uma vez que este se propôs (transcrevemos): *rever e actualizar a leitura do Auto da Barca do Inferno*. Publicação para a qual remetemos o leitor interessado, onde, nas apontadas *necessárias revisões, e actualização crítica da leitura de Inferno*, apreciaríamos encontrar, senão a interpretação subliminar da primeira parte da peça, pelo menos, a percepção do sentido que consta do *enredo* – a *forma aparente* – da *acção teatral*. Porque o sentido explícito no drama pelo texto de *Inferno*, em geral tem escapado aos mais ilustres encenadores e, talvez também por isso, aos mais notáveis académicos vicentistas, os quais, segundo entrevista a Cardoso Bernardes do *Jornal de Notícias* de 14 de Janeiro de 2018, pretendem, em conjunto (os seleccionados entre os especialistas internacionais), publicar trabalho erudito actualizado sobre as *Obras* de Gil Vicente.

---

resultando em sua “*canonização*” didático-educacional no séc. XX, com dezenas de edições paradigmáticas tanto em Portugal quanto no Brasil. Hoje, é recorrente a presença de trechos de *Inferno* em todos os livros didáticos produzidos no Brasil para o primeiro ano do Ensino Médio. Assim sendo, além da merecida comemoração dos 500 anos da encenação desse clássico da dramaturgia em língua portuguesa, faz-se necessário uma revisão e atualização crítica de seu legado. Com esta intenção, a Cátedra Fidelino de Figueiredo de Literatura Portuguesa da UNEB, o Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGELL/UNEB), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA) e o Gabinete Português de Leitura de Salvador se juntam para promover este “*Colóquio Internacional Inferno 500 anos*”, congregando estudiosos de Portugal e Brasil, com a finalidade de comemorar, rever e atualizar a leitura do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente.»

Todavia, a erudição vicentista embarça-se em algumas dificuldades ao legitimar a constante imposição de uma simpleza pretensamente lida nos textos das obras, a didáctica da moralidade medieval religiosa que a *crítica tradicional* fixou e estabilizou nas *formas aparentes* resultantes dessas leituras. As leituras que vêm sendo transmitidas de geração em geração, por certo com algumas desavenças, porém, mais porque tais leituras não correspondem à essência das obras. Foram leituras reforçadas por sucessivos académicos de renome, em geral responsáveis pela Educação em Portugal, que cimentaram as ideias de religiosidade e devoção das obras de Gil Vicente (politicamente impostas em 1562, seguindo as orientações do Concílio de Trento), muitos e diversos palpites e as mais fantasiosas ideias sobre o Autor e o seu Teatro, inculcadas na História da Literatura Portuguesa, ainda hoje cristalizadas nas enciclopédias, produzindo grande lamaçal na Internet, nos manuais escolares, etc., porém, na verdade porque ainda hoje essas leituras são defendidas pelas universidades, institutos e fundações, como o comprovam o CET, o IC, Fundações e demais instituições culturais.

Neste panorama (o actual) é extremamente difícil conseguir despertar nas pessoas as suas capacidades de observação e de análise, ou a faculdade de pensarem por si próprias, mesmo entre as elites culturais. Porque nem a abertura a uma nova leitura das obras se manifesta, nem na erudição vicentista, não dando oportunidade à restauração da capacidade crítica do pensamento. Na sociedade actual, pela educação formal e formação mediática, as pessoas estão cada vez mais transformadas em perfeitos robots, com certezas para todo e qualquer problema (e são estes robots, e ainda sem o desastre da manipulação genética, – animais do *género humano* – que constituem já um perigo para o futuro da humanidade, não as máquinas), – certezas ex-

pressas por um saber erudito inquestionável, “*porque de especialistas franceses<sup>11</sup>*”, até assumido como conhecimento científico – perguntas e respostas pré-estabelecidas enquadradas por formatos e minutas comuns bem determinadas pelo Poder e pelo Saber instituídos, desaparecendo a capacidade de duvidar. Em verdade, podemos constatar pelas guerras e manifestações actuais, pelas revoluções coloridas, e um sem número de ‘sanções?’ pretendendo isolar os povos com o objectivo de domínio do seu comércio, suas finanças e economia, da sua politica, e em último caso, impondo o domínio neo-colonial pela força, que algum objectivo político mais universal estará a ser alcançado com o (mediatizado) *mediático crente imediato*.



Ilustração de portada da primeira impressão da peça.  
(entre 1518 e 1520). Biblioteca de Madrid.

11 - Numa *forma de expressão*: franceses, ingleses, americanos, etc..



## *In statu quo – o debate*

Dadas as circunstâncias e, conforme o exposto, a insistente imposição movida pelos principais responsáveis do Estado português pela cuidada simpleza intelectual dos professores e, por consequência, dos jovens e do povo português, e o nosso afinco em desenvolver o estudo sério das obras dramáticas de Gil Vicente, não seria digno da nossa parte não ler e, mais, não nos confrontarmos com as afirmações de um texto tão pro-palado como o intitulado, “**Um Texto e um Autor que bem Conhecemos**”, tornado público e destinado a todos os leitores da língua portuguesa, o *leitor comum*, e para apoio aos professores do ensino básico e secundário, porque, como temos reafirmado, não nos envolvemos na confrontação *escolástica* corrente na publicação de *artigos*, onde, se expõem ideias apontando citações apenas validadas pela *ilustração* dos nomes dos autores seus pares (compadrio?), que na sequência dos objectos referidos, se reafirmam ou contestam seguindo um ou mais *circuitos fechados* de uma lógica, grande parte das vezes, bastante duvidosa.

Destaque-se ainda que, neste contexto, não seria dignificante fugir ao debate silenciando a nossa leitura,<sup>12</sup> uma vez que *a discussão das questões sobre a peça surge*, naquele texto, como uma proposta ao grande público – a quem o referido texto se dirige – abrindo assim ao *leitor comum* o acesso ao debate, pelas palavras de Cardoso Bernardes: *Todas estas questões (e muitas outras) são passíveis de debate e algumas estão longe de se encontrarem totalmente esclarecidas*. O referido texto de Bernardes adquiriu a maior importância posta no *momento* pelos repre-

12 - Ninguém – referimo-nos aos eruditos vicentistas, que não descem da sua torre – ninguém neste país contestou, preto no branco, em dez anos um total de dezanove (19) livros que temos vindo a publicar desde 2008 expondo o pensamento sobre as Obras de Gil Vicente.

sentantes do Estado português ao contribuir com os apoios e esforços de divulgação, e promovendo uma intervenção pública alargada do mais ilustre dos *eruditos vicentistas*.

No texto em causa Cardoso Bernardes tece algumas considerações sobre a encenação de *Inferno* em conformidade com a sua ampla visão e sério juízo sobre a peça, podendo ler-se uma série de ideias *concebidas* pelo autor, fruto da sua vasta erudição, apresentados como conceitos prévios, onde afirma “*que as personagens surgem caracterizadas com nitidez definitiva: de um lado situam-se aquelas que, tendo pecado gravemente, não podem ser salvas e, do outro lado, aquelas que conquistaram o Paraíso através de uma conduta virtuosa*”, e considera que “*ao contrário do que hoje acontece, a existência de Anjos e Demónios não era objecto de grandes dúvidas*”. Afirmando ainda que “*há quinhentos anos, quando a sociedade era muitíssimo mais repressiva do que hoje...*”. Ora, na nossa simpleza, permitam-nos somente duvidar, porque nos parece que tal como ainda hoje existem, as dúvidas sobre *Anjos e Demónios* sempre existiram, e muito possivelmente na mesma *percentagem* de hoje, e quanto à sociedade de quinhentos ser mais repressiva que a do século XX, por exemplo, haveria que o provar. Todavia, neste confronto tal como no contexto da peça, tais questões não nos parecem ter cabimento, pelo que passamos, ao que se afirma da leitura da peça no texto do ilustre investigador, um texto escrito também para melhor esclarecimento do público, aquele que frequentou pelo menos o ensino básico e assiste ao espectáculo.

Na verdade, Bernardes assume à partida a sua vasta erudição, classificando logo a peça como uma moralidade, e passa a explicar o que ele próprio, na sua erudição, define por *moralidade*, afirmando: “*estamos perante uma moralidade, género teatral que, entre outros traços, se distingue pelo facto de nele ser bem*

*visível a diferença entre o Bem e o Mal*". E depois continua com o que já transcrevemos mais acima: *"Isso significa, na prática, que as personagens surgem caracterizadas com nitidez definitiva: de um lado situam-se aquelas que, tendo pecado gravemente, não podem ser salvas e, do outro lado, aquelas que conquistaram o Paraíso através de uma conduta virtuosa"*<sup>13</sup> ...

Isto é, Bernardes impõe-nos a Cátedra, o seu saber, os seus pré-conceitos e a sua leitura *a priori*, encaminhando o leitor a concluir o que ele próprio (Bernardes) pensa, sublinhe-se que a definição exposta de moralidade se refere a uma *moralidade medieval*, como uma das formas privilegiadas de teatro medieval. Ora, em termos pedagógicos (a pretensão do texto), o mais correcto seria expor a análise que conduzisse o leitor às conclusões mais aceitáveis, ou de outro modo explicitar o porquê das suas próprias conclusões. O facto é que usando a segunda opção, Bernardes se contradiz amiúde pelas suas próprias afirmações explicativas, e logo quando escreve sobre as personagens: *"Todos reparam na alcoviteira e nas habilidades de sedução que exerceu em vida e persiste em praticar depois da morte, convencendo [as habilidades de sedução em acção de convencimento do Anjo / tentando convencer] o Anjo a ignorar os seus pecados e a acolhê-la na sua barca. Do mesmo modo que reparam no judeu, estranhando quase sempre que a sua condenação se deva apenas a um «pecado» de religião. Costumam notar que se trata de um condenado especial: viaja para o inferno como a grande maioria dos que se submetem a julgamento; mas, como se isso não bastasse, viaja do lado de fora da embarcação, parecendo assim ser alvo de um castigo adicional"*. Afirmando depois Bernardes a este propósito, que: *haverá hoje "natural dificuldade em perceber (e muito menos em aceitar) que seja condenado ao Inferno o praticante*

13 - Os sublinhados são nossos, somente para facilitar a leitura.

de uma qualquer religião minoritária, por exemplo. Do mesmo modo que, sem terem em conta os efeitos socialmente negativos que provocava nas suas vítimas, revelam dificuldades em compreender a severa condenação que atinge a alcoviteira Brízida Vaz. Isto para não falar do **humilde sapateiro**, que apenas parece ter exagerado no dinheiro que cobrava ao povo no desempenho do seu ofício”. Sublinhe-se que, pelo sentido da frase, Bernardes se refere exclusivamente à personagem da peça, o que nos permite duvidar se o excelente investigador leu atentamente o texto de *Inferno*, porque caracteriza a personagem como um *humilde sapateiro* quando, pelo texto da peça, a personagem criada (que é do que se trata de facto, a personagem), poderia até ter muitas outras virtudes, mas nada de *humildade*. Mas então? O excelente investigador não afirmou que uma *moralidade* constitui um “*género teatral que, entre outros traços, se distingue pelo facto de nele ser bem visível a diferença entre o Bem e o Mal (...) [onde] as personagens surgem caracterizadas com nitidez definitiva*”? Não acabámos nós de ler, só aqui e muito claramente, o contrário, nas palavras de Bernardes, no que referiu ***ser bem visível o Mal*** na sua perspectiva, para o Judeu, a Alcoviteira e o Sapateiro. Mas será mesmo assim, tal como conclui Cardoso Bernardes? Porque quanto ao ***Bem ser bem visível***, também Bernardes nos oferece uma grande contradição.

Continuando com esta *nitidez definitiva* de caracterização das personagens, Bernardes afirma ainda: “A ***aparente sobrançeria dos cavaleiros pode querer dizer que, tal como sucedia com as outras personagens, também eles tinham pecados. Desta vez, contudo, não há lugar à sua evocação***”. Também aqui a *nitidez definitiva* desaparece, sendo substituída por uma *aparente sobrançeria*. Ora, quem leu a peça, ou quem assiste a uma representação condigna de *Inferno*, vê claramente que não se tra-

ta apenas de *aparente sobrançeria*, mas de facto de verdadeira sobrançeria, presunção, jactância, porque eles entram em cena cantando ufanos, fazendo alarde consciente, o que constitui *pecado capital* (mortal).

Concluindo o seu pensamento, Bernardes acaba por afirmar que “*a alienação constitui a verdadeira tónica comum a todos os condenados: não compreendem nem aceitam que os valores pelos quais se regeram enquanto vivos já não se aplicam no caos da morte. Deste modo, embora possa dizer-se que é essencialmente preenchida por sombras (personagens falecidas), a peça ilustra sobretudo a obstinação de quem não consegue aceitar a mudança da morte e a justiça nova e definitiva que dela resulta.*” Torna-se-nos difícil de compreender esta conclusão, porque em caso algum corresponde ao que se passa em *Inferno*. Se há coisa que possa *parecer* estranha a todos – leitores ou espectadores – em *Inferno* é que os condenados aceitam bem e até pedem a prancha para entrar na barca do inferno, algumas (poucas, as primeiras) personagens, aceitando o destino, apenas comentam um simples desagrado por se considerarem *enganadas*, e o Judeu até inveja Brísida Vaz por ela ir na barca do inferno e ele não, portanto, não há “*obstinação de quem não consegue aceitar a mudança da morte e a justiça nova e definitiva que dela resulta*”, pelo que a peça não pode **ilustrar sobretudo isso**. Na verdade a *alienação* das almas sucedeu em vida, **não há qualquer alienação nas personagens em cena**. Houve, em vida, *alienação* dos valores morais e religiosos, mas não há mais *alienação*, porque todas as personagens se apresentam em conformidade com o seu próprio carácter, sem que nele haja qualquer mudança durante a acção dramática da peça, cada personagem apresenta um carácter muito bem definido, porque cada figura (se condignamente encenada a peça) manifesta a sua natureza individual, cada fi-

gura é possuidora de um carácter formado pelos hábitos adquiridos em vida, pelo vício sedimentado do seu pecado capital, um carácter próprio e distintivo do seu *temperamento*, em suma, a sua *índole*. E é exactamente essa estabilidade de carácter após a morte e perante a condenação – portanto, a **actual não alienação nas personagens** – que gera o riso e a situação cómica original, e excepcional, da acção dramática de *Inferno*.

Aliás, o convívio na barca com a excitação das almas e exaltação de cada índole ostentando os diferentes humores, dos que já estão e dos que entram, sobretudo pela *senhoria* na soberba do Fidalgo, chega mesmo a ser motivo de ciúme do Diabo, que não se quer ultrapassado e os repreende. Na barca não se usa haver meirinho, nem meirinho do mar, nem corregedor ou coronel.

A *índole* de cada uma das figuras criadas há de permanecer constante após a morte – o que foi muito bem visto por Gil Vicente que, desse modo, muito correctamente criou as figuras – portanto, não há *alienação* como *verdadeira tónica*, que possa ilustrar aquilo que não existe, ou seja, “*a obstinação de quem não consegue aceitar a mudança da morte e a justiça nova e definitiva que dela resulta*”, e nem a premissa para a errónea conclusão é verdadeira, porque cada personagem é um caso, e se todas procuram alcançar o melhor destino – que em vida foi o ambicionado paraíso – cada uma tem algum modo próprio e diferente de se justificar para isso (conforme o seu *temperamento*, a sua *índole*) aceitando depois a destinação. E até há casos muito especiais que nem chegam ao Anjo, como o Frade com a sua dama Florença, e o Judeu, em cada caso uma questão que tem tanto valor significativo na peça como os Cavaleiros não se dirigirem primeiro à embarcação do Diabo. Os casos dos condenados que não chegam ao Anjo sucedem por intervenção de Joane (o Parvo) que os impede de alcançar a barca do paraíso (o Anjo), correndo com

eles insultando-os, mas Bernardes apenas se refere a Joane pelos gracejos picantes e obscenos, pela jovialidade da figura, sem dar conta da sua intervenção activa a favor do Anjo, ou da Madre Igreja. Ora, Joane com estas suas intervenções manifesta não ser um “*desses desalinados*” como considera Bernardes, além disso a sua caracterização não passa por ser apenas a “*inesperada irreverência de palavras*”, porque, ele como todas as outras personagens, e como diz o Autor da peça, carrega algo que traduz o seu pecado ou a sua salvação: como é repetido por diversas vezes, a **carrega** os condena. A carrega que há de conduzir o espectador – ou leitor – a um nível de interpretação mais complexo da peça. A cadeira que esteve na igreja e o grande rabo do Fidalgo, o bolsão do Onzeneiro, o avental e as formas do Sapateiro, Florença e o capacete, o broquel e a espada do Frade, a enorme e variada carrega de Brísida Vaz a Alcoviteira, o bode do Judeu, a vara e os feitos, em especial um dado papel, do Corregedor e os livros do Procurador, o barão do Enforcado, a cruz de Cristo, os escudos e espadas dos Cavaleiros, e, não esqueçamos o Parvo – quando o Diabo pergunta: *De que morreste? De caganeira*, responde ele – com uma “*carrega*” de *cagamerdeira*, a imundice de Joane que se apressa a desejar ao Diabo má rabugem:<sup>14</sup> *má ravugem que te dê*.

Faltaria ainda explicar a saída de cena do Moço do Fidalgo ou a sua presença na peça. E dizer algo sobre a dama Florença. Então ela está ali como, não sai de cena como o Moço, porquê? Será apenas propriedade do Frade que a carrega, e que carrega ela? Porque embarca ela para o inferno? Porém, tais questões parece não serem destinadas ao público (*leitor comum*), será apenas destinada a ilustres eruditos vicentistas. O público não dá por isso? Na verdade o público após uma leitura mais profunda deve interrogar-se sobre estes e outros casos.

---

14 - Rabugem, é uma (doença) sarna de porcos e cães.

Assim, na perspectiva de Bernardes também está vedado ao esclarecimento do público (*leitor comum*) o perceber porque é que o Onzeneiro há de conhecer o Fidalgo e a ele se dirigir, assim como o Corregedor conhecer bem Brisida Vaz e comentar o urdir das tramóias da Alcoviteira, e esta ser (bem conhecida) reconhecida pelo Judeu. Tais questões constam destacadas em texto de didascália, que o público no teatro não vê (não lê), porém enquanto alunos do ensino básico tomaram conhecimento do seu destaque, que nunca lhes foi explicado, porém, sabem que são questões importantes para a compreensão da peça. Será também só para eruditos? Como já referimos, trata-se de questões envolvidas num outro nível de leitura do espectáculo de teatro.

E por fim, descartando as suas próprias contradições, o insigne investigador vicentista atribui aos 500 anos da peça o requerer de “*algum esforço de compreensão histórica*” para “*entender os dilemas do Bem e do Mal: aqueles que eram próprios da sociedade quinhentista*” e assim ultrapassar as diferenças para com os tempos actuais. Ora, os *dilemas do Bem e do Mal*, quer sejam de há 500 anos, quer actuais ou de há milhares de anos, são na sua essência os mesmos, quer em termos filosóficos, quer em termos populares, muito para além do que subsiste no pensamento do Autor da peça (Filósofo com o Parvo atado ao pé).

Concluindo o massacrar: como se pode verificar no referido texto de Bernardes, o notável investigador: (1) atribuiu uma classificação à peça de Gil Vicente, uma *moralidade medieval*; (2) apresenta a definição escolar erudita e correcta de *moralidade medieval*; (3) procura encaixar a peça (a primeira parte da peça) na classificação por si atribuída; (4) falha completamente, mas não tem consciência plena das suas contradições; (5) procura justificar algumas das suas incongruências (caso das personagens) com outra incongruência maior, os 500 anos da peça.



O que sobressai do texto de Cardoso Bernardes são as contradições contínuas que evidenciam as falhas pela ausência de uma leitura pela *alma simples*, talvez provocada pela vasta erudição do seu autor. O que mais sobressai, no texto em causa, é a ausência de reconhecimento da ironia, da tremenda ironia de Gil Vicente. Ora, em termos de *erudição vicentista*, a profunda ironia de Gil Vicente é há muito reconhecida, e até muito bem observada, intensivamente analisada e já exposta por Constantin Stathatos em “*Exemplos de ironia no Auto da Índia*”, 1988.<sup>15</sup>

Assim, deixando por agora outros “pormenores” menos perceptíveis tanto em *Inferno* como em *Purgatório* e *Glória*, pensamos que o encapotar, encobrir ou dissimular destas **questões**, específicas da primeira parte da peça (*Inferno*), tal como o escamotear da unidade do *Auto das Barcas*, só se justifica pela incapacidade de resolução das contradições que os mais eruditos vicentistas, ou não se apercebem, ou não ousam descrever, nem sequer enunciar, porque as procuram subtrair ao público e aos professores, mas não deixam de afirmar ser a primeira parte do *Auto das Barcas*, *Inferno*, uma *moralidade medieval*, a obra-prima de Gil Vicente, a que dão uma interpretação *simplória* dirigida a jovens educandos e, ainda assim, incongruente, como se confirmou pelas descritas confusões mais evidentes.

Numa introdução ao *Auto da Barcas*, em conformidade com “**Um Texto e um Autor que bem Conhecemos**”, da autoria de Cardoso Bernardes, havemos de limitar a nossa perspectiva de leitura à primeira parte do *Auto*, ao texto de *Inferno*, um texto que para nós não se esgota em estudo – um texto escrito e encenado por um Autor que estamos muito longe de conhecer bem, porque não o conhecemos senão pelas obras, e só quando muito

---

15 - *Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente* – Teatro da Cornucópia 1988. M. Educação 1992.

bem estudadas – iniciando-o numa leitura realizada pela nossa *alma simples*, com certeza um pouco melhor que na perspectiva do Parvo que está atado ao pé do Filósofo. Entretanto, havemos de lembrar que se deve considerar que uma qualquer *alma simples* – naturalmente o *leitor comum* de Bernardes – não é necessariamente estúpida, nem estulta ou néscia, é com certeza uma alma muito capaz de reflectir sobre os problemas reais que se lhe colocam, os racionais, sensíveis e emotivos, em suma, os problemas essenciais da vida humana, permanecendo receptiva aos mais sabedores, a novas formas de aprender, sobretudo a algo que lhe provoque a dúvida e a leve a reflectir.

Em geral, nas nossas publicações precedentes não temos apresentado a leitura mais comum das peças por ela ser bastante clara e evidente, nem temos optado pelo tipo de confronto agora iniciado, porque, na verdade, sempre o considerámos e continuamos a considerar um autêntico massacre, o que, em quase todos os casos é mesmo desnecessário. Porém, não neste caso, não no caso do dito *Auto da Barca do Inferno*, porque o *Auto das Barcas*, pela *moralidade* expressa (iniciada desde logo em *Inferno*), vem constituindo (e sabe-se lá porquê? Ou saber-se-á?) a obra basilar para a interpretação das peças de Gil Vicente, além disso, porque neste caso, como vamos demonstrar muito claramente, nem a *forma aparente* do *enredo* (do dito *Auto da Barca do Inferno*), terá sido alguma vez alcançada, apresentada e tornada pública – a não ser que os mais excelentes eruditos vicentistas estejam, agora mesmo, a pensar escrever sobre o assunto, – pois nem sequer foi representada em espectáculo de Teatro.

Em qualquer peça de Gil Vicente, no *enredo* estará sempre acessível ao *leitor comum* a sua *forma aparente*. Contudo, uma leitura simples das *Obras de Gil Vicente* ficou bastante dificultada com o trabalho realizado para a publicação da *Copilaçam*

de 1562, com alguns dos textos de apresentação das peças reformulados com a intenção de cumprir os fins da Contra-Reforma (Trento),<sup>16</sup> como ao impor uma classificação e organização das peças, que pretendeu pôr ao serviço da Igreja as *Obras* do dramaturgo. Por fim, mais se dificultou ainda, porque com os mais de quatro séculos de deficiente leitura das *Obras* as academias sedimentaram o trabalho da Inquisição e do Conselho Real.

No impresso mais antigo (Biblioteca de Madrid) *Inferno* surge designado por: ***Auto de moralidade composto por Gil Vicente***. Taxativamente não sabemos se não se refere ao todo completo do *Auto das Barcas* porque, logo após a “dedicatória”, continua:

*Começa a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto se figura que no ponto que acabamos de expirar chegamos subitamente a um rio...* E continua. Mas o texto serviria (serve) para as três partes da peça. Ora, o *primeiramente* pode querer dizer que se trata da primeira parte do *presente auto*.

Além disso, no fim deste impresso (*Inferno*) encontra-se o *despacho oficial* da sua publicação: “*Autos das barcas que fez Gil Vicente por seu mão. Corrigido e impresso por seu mandado. Para o qual e todas suas obras tem privilégio de el-rei nosso senhor. Com as penas e do teor que para o Cancioneiro Geral português se houve.*” Ou seja, refere-se às três partes do *Auto das Barcas*, referindo-o por ***Autos***. E depois fazendo menção de: *para o qual e todas suas obras...*

---

16 - O Concílio de Trento decorreu em três períodos. No 1º período (1545-1548) estiveram presentes os frades Baltazar Limpo (carmelita, bispo do Porto), Jerónimo de Azambuja, Jorge de Santiago e Gaspar dos Reis (dominicanos), e ainda Francisco da Conceição (franciscano). No regresso de Trento, el-rei João III, ordenou reuniões dos letrados a fim de pôr em prática os decretos do Concílio. No fim do 2º período (1551-1552) el-rei e o cardeal D. Henrique organizaram grupos de peritos para planearem a reforma. O terceiro período (1562-1563) não terá influenciado a *Copilaçam*.

Todavia, a erudição vicentista, tem considerado este impresso como sendo o *Auto da Barca do Inferno*. Pois então, assumindo de início esta hipótese, vejamos o **título** do auto composto por Gil Vicente, *corrigido e impresso por seu mandado*:

***Auto de moralidade***

Na nossa simpleza de leitura procurámos ler num qualquer dicionário, para ficar sabendo, o que seria isso de *moralidade*. Auto, sabíamos já que designava uma *acção*.

Moralidade é a qualidade do que é moral, bons costumes, observância da moral, pode ser uma reflexão moral, um intuito moral de um conto ou fábula, ou de uma peça de teatro. Não há dúvida que a *acção* (o *Auto*) há de corresponder a um intuito moral, terá uma intenção moralizadora. Mas o que seria isso da Moral? Voltámos ao dicionário:

Moral é algo relativo aos costumes, mas não algo físico ou material, é algo espiritual, algo conforme as regras de vivência e conduta social (ética), pode corresponder a um conjunto de valores de conduta (vida) do homem perante os outros e a sociedade, um conjunto de regras e princípios que estão relacionados com o sentir e o proceder do individuo, com o seu estado de espírito, ânimo e disposição na conduta (vida) social. Em resumo refere-se ao proceder humano com espírito de justiça social, o homem deve ser íntegro, correcto, decente, honesto, justo, probo, casto, virtuoso, esforçado... Em termos filosóficos a moral constitui uma reflexão que pretende distinguir o Bem do Mal.

Bom, ficámos a saber que uma moralidade se pode apresentar como uma conjunto de coisas diferenciadas sobre a moral, podendo apresentar-se como uma meditação, raciocínio ou pensamento, um ensaio, etc., ou até uma peça de teatro, com ou sem carácter didáctico, sobre a *conduta social* (portanto neces-

|||||||  
36

sariamente política) do homem, porque a moral é acima de tudo uma questão social, intrínseca da humanidade, uma questão de *regras de conduta social* que tem a ver com o comportamento humano, a actuação dos indivíduos no seu confronto social, – isto é, não envolve a religião – o homem há de ter uma propensão ou pendor natural para o Bem, um temperamento justo, uma qualidade de carácter honesto que o guie no bom sentido, na relação com o outro (ou na relação com o que o outro produz), perante o social, político e cultural. Portanto, para uma vivência social (e necessariamente política) condignamente humana, o homem há de ser, e também intelectualmente, honesto, íntegro, recto, virtuoso, casto, etc..

Não pode haver dúvida nenhuma que um dos objectivos de Gil Vicente poderá ser — será necessariamente — o atingir esta mensagem na *acção dramática* da peça (nas três partes). Uma peça produzida (criada, escrita) num momento histórico muito importante para a Europa ocidental (1518-1519), para ser representada perante o mundo cristão.

Terminou o quinto Concílio de Latrão com aguerridas disputas envolvendo todo o universo da cristandade ocidental, o seu estatuto e Estado. Assiste-se a profundos choques, a discórdias não minimamente resolvidas e os conflitos no seio da cristandade sucedem-se mais que nunca. O mundo cristão está dividido em discussões infundáveis sobre a doutrina da fé, de Cristo, sobre a leitura das *Escrituras*, as diversas formas de concretizar o culto e divulgar a fé, bem como da forma de organização do clero e dos crentes, etc..

## *Inferno pela alma simples*

Exposta a situação, pelo estado actual do saber, pela sua estratificação na sociedade e cultura portuguesa, como fruto directo da erudição vicentista incidindo no sistema educativo, e sua manifestação em espectáculos de teatro, havemos de apresentar algumas divergências e expor uns avanços significativos.

Na nossa simpleza, em relação a *Inferno*, *Purgatório* e *Glória*, por acto contínuo reconhecemos as semelhanças: pela estrutura global da peça Gil Vicente segue a *Comédia* de Dante, apresentando os principais vícios capitais na primeira parte, *Inferno*.

Muito embora longe das muitas matérias religiosas, e portanto correndo um risco razoável de vir a cometer muitos erros, na nossa simpleza e numa primeira leitura simples e directa de *Inferno*, no entanro feita na *perspectiva do encenador* acurado, torna-se evidente que Gil Vicente requer do artista perspicaz, responsável pela encenação da obra, que cada uma das personagens (par ou grupo de personagens em alguns casos) manifeste na sua actuação, portanto na *performance de cada actor*, um dos *pecados capitais* listados pela Igreja (Roma), ou mesmo outros pecados manifestamente graves na concepção do Autor ou por ele recuperados de outros autores (Dante), o que está implícito e, por vezes, até muito bem explícito no próprio texto do diálogo de intervenção de cada figura.

Devemos atender a que se trata de doutrina da Igreja, e numa análise se há de ter em consideração que a lista dos *pecados capitais*, que interfere com a lista de *vícios capitais*, nem sempre foi a mesma, até o número de vícios e pecados diferiu, foram sete e depois oito, voltando a sete mais tarde e, em tempos passados, houve, por exemplo, separação entre Vaidade ou Vanglória e Soberba, e que, o sentido de cada um destes pecados, para além

do proveniente da tradução do latim, teve variantes, não só na sua designação como também pelo leque de apetites humanos conscientes ou de natureza instintiva como *conceitos* atribuídos a cada *pecado capital*, como ainda pelos sentidos adquiridos em representações (literárias) de diferentes universos culturais, e nestes, até sucedeu a criação (designação) de outros *pecados capitais*, como os que se encontram na primeira parte da *Divina Comédia* de Dante (*Inferno*), onde o poeta florentino os apresenta em detalhe. Assim, além de quatro dos pecados constantes da lista convencional da Igreja, considera outras estirpes diferenciadas de *pecados capitais* – (**luxúria, gula, ganância, ira, heresia, violência, fraude e traição**) – completando ao todo oito grupos diferenciados de pecado, quatro onde a *culpa* resulta de uma *alma incontinente*, portanto derivados da natureza do indivíduo, isto é, da sua índole, e outros quatro onde o pecado é premeditado pela *malícia*, portanto constituindo acção planeada na mente, pela vontade consciente do pecador, fazendo uma correspondência aos oito círculos do inferno (dos nove círculos, o primeiro é o Limbo), onde Dante acompanha o poeta Virgílio que o guia no *seu Inferno*. Os dois avançam em profundidade acompanhando o aumento da graveza dos pecados capitais, percorrendo do primeiro ao último círculo;

	Vestíbulo	
	Rio Aqueronte	Caronte, o barqueiro.
	Limbo	1º círculo. Castelo dos iluminados. <i>Culpa</i> – incontinência – pela Índole
<b>Luxúria</b>	Vale dos Ventos	2º círculo.
<b>Gula</b>	Lago de Lama	3º círculo. Imundice do lodo.
<b>Ganância</b>	Colinas de Rocha	4º círculo. Junta avarentos e pródigos.
<b>Ira</b>	Rio Estige	5º círculo. Rancor.

Cidade de Dite

*Dolo* – má-fé, malícia.

**Heresia** Cemitério de Fogo 6º círculo. Sacrilegos e hereges.

7º círculo. Vale do Rio Flegetonte  
(contra o próximo);

**Violência** Flegetonte

Vale da Floresta dos Suicidas  
(contra si próprio);

Vale do Deserto Abominável  
(contra Deus, a Natureza e a Arte);

**Fraude** Malebolge  
Fossas do Mal

8º círculo. Rufiões e sedutores;  
aduladores e lisonjeiros; traficantes;  
adivinhos; corruptos; hipócritas;  
ladrões; maus conselheiros;  
instigadores; falsários.

**Traição** Lago Cócito

9º círculo. Família (Caína);  
pátria/partido (Antenora);  
hospedes (Ptoloméia);  
mestres/reis, (Judeca).

Na segunda parte do poema, em *Purgatório*, Dante segue os sete pecados capitais estabelecidos pela Igreja, – Soberba, Usura, Luxúria, Inveja, Gula, Ira, Acídia – fazendo a correspondência de cada um deles a um dos sete patamares do purgatório, portanto, dando uma ordenação de aparência diferente (só a Luxúria muda de posição, em troca com a Gula), mas uma importância semelhante à que foi poucos anos antes estabelecida por Tomás de Aquino que vê dois grupos de vícios capitais com origem diferentes: um grupo baseado *no ser espiritual*, com raiz na *Soberba*, e outro *no ser corporal*, com raiz na *Cobiça do di-nheiro*, agrupando no primeiro, a Vanglória (Vaidade), a Inveja, a Ira e a Acídia, e no segundo grupo a Avareza (Usura), a Gula e a Luxúria, que assim define os sete vícios capitais.

Como na *Divina Comédia* de Dante no *Auto das Barcas* de Gil Vicente manifestam-se os vários níveis de complexidade de



leitura expressos pelo poeta florentino e, podemos também observar, tal como em todas as outras obras do nosso Autor dramático, os vários *sentidos sobrepostos* – em Dante e Gil Vicente – o sentido: **literal** (religioso); **moral** (crítica social e política); **alegórico**, mas já não o **místico histórico e cultural** (medieval) de Dante, representando o dramaturgo os substratos, **histórico, cultural e ideológico, coetâneos**. Contudo, em Gil Vicente observamos ainda um substrato de sentido **filosófico** específico. Assim como podemos também observar muitos outros significados, tanto envolvidos nas alusões registadas no texto dos diálogos como nos comportamentos das figuras na *acção dramática* da peça. Todavia, atenção, os acima indicados diferentes *sentidos sobrepostos* são apenas *momentos* (estratos) da análise, porque se integram no *sentido da obra de Arte* que constitui o todo da peça *Auto das Barcas*, ou o todo da *Comédia* de Dante.

O espaço visual da *Comédia* de Dante apela e impõe-se ao imaginário do leitor ou ouvinte, constitui-se num percurso temporal onde a imagética se renova a cada momento, e onde as almas se encontram num espaço temporal contínuo, revelando a permanência na morte, cumprindo as almas o destino num lugar conforme o seu pecado, encontrando-se os diversos lugares percorridos pelo imaginário preenchidos pelas almas condenadas. Enquanto que, em Gil Vicente, as almas são colocadas num *momento* temporal intermédio, o intervalo logo após o fim da vida e antes da permanência na morte, num *Juízo final* que apontará para o seu destino, mas sem que em cena as almas o cheguem a atingir. O espaço visual permanece necessariamente o mesmo, ou minimamente variável, como no caso da seca em *Purgatório*, onde as almas vão permanecer, mas todas hão de passar percorrendo aquele *momento* do seu julgamento. A diferença fundamental é que a obra de Gil Vicente necessita que o espaço plástico – o imaginário visual oferecido ao público – seja

construído a cada encenação, e que esta seja recriada com um valor artístico compatível com o espaço dramático que suporta toda a acção da peça, desde as cenas “únicas de acção”, como a preparação da embarcação para uma partida rápida e a mui sábia lição de esgrima do Frade, até às mais cómicas de *Inferno* e *Purgatório*, ou às mais trágicas de *Glória*.

Recapitulando, em *Inferno* de Gil Vicente as personagens entram em cena para embarcar numa das barcas, as almas *vêm ao encontro do público que assiste* – imóvel num dado local – à sua entrada e às acusações feitas às personagens, que após o julgamento hão de embarcar (trata-se de Teatro): o público tem de prestar a maior atenção, visual e auditiva, tem de interiorizar o que se passa, o público tem de Ver, perceber a leitura da *acção dramática* integrada em todo o *espaço dramático*, incluindo o espaço plástico, e todo o visual e sonoro; enquanto que no poema (na *Comédia*) de Dante o *leitor (ou ouvinte) percorre a descrição* no seu imaginário recriando para si o objecto do poema (trata-se de um Poema narrativo). Num caso como no outro, o receptor no seu próprio imaginário histórico e cultural, está perante o tempo sócio-político, cultural e ideológico (na filosofia) do Autor da Obra, e tanto num como noutro caso, o receptor está em confronto com os *pecados capitais* na concepção do Autor de cada Obra de Arte. Dante menciona-os ou descreve-os, narra algo sobre o castigo das suas personagens evidenciando a acusação por uma visão ou pelo que sucede no contexto dela, transmite algo do seu imaginário místico ao imaginário do leitor (ouvinte); enquanto que, de outro modo (Teatro), Gil Vicente representa em si mesmo os *pecados capitais (Inferno)* tal como os concebeu, como são ou fazem parte das figuras que ele (o Autor) criou e caracterizou com as suas cargas para a *acção dramática* da peça, as figuras estão presentes para leitura do público

receptor, onde o grande protagonista, o acusador, júri e Juiz, o Diabo (este mundo, na perspectiva de Erasmo), faz referências à vida dos acusados, mostrando estes o seu próprio temperamento na acção dramática da peça. Uma vivificação que o público espectador deve Ver, Ouvir e Perceber (sentir e entender) numa *percepção subliminar*. A curta estadia das almas na sua passagem pelo *momento decisivo*, assim como a sua confraternização na embarcação do Inferno, fazem parte de uma outra história que é contada em conjugação com a forma aparente, mas que exige uma atenção e referências culturais mais profundas.

Contudo, a *Divina Comédia* de Dante, constitui apenas um dos recursos de suporte do *Auto das Barcas* de Gil Vicente, – é de facto uma das ditas “fontes” que a *erudição vicentista* tem subtraído ao *leitor comum* – uma ideia que serviu de esquema estrutural para a criação da obra em vários aspectos, desde a divisão da peça em partes (actos, cenas), passando pela identificação dos *pecados capitais* mais graves apontados por Dante em *Inferno*, pela ideia da sua representação na acção dramática da peça, pela ideia de *acusação* aos poderosos seus contemporâneos, e até podemos supor encontrar sugestões para algumas alusões no texto dos diálogos. E por certo, terá em muito mais contribuído com a narrada *imagética* para a cenografia envolvente do *espaço dramático* criado na peça (supostamente imóvel) – muito possivelmente estaticamente móvel, fitas pintadas que esvoaçam (fogo) ou drapejam, panos pintados que ondeiam no soalho (água) – um espaço que não se identifica com o do poema, nem tal poderia ser, pelas razões já indicadas. Pelo que, exceptuando o caso das embarcações no espaço dramático da peça, e de tudo confluír para elas (uma ideia que tem uma origem muito precisa na peça de Gil Vicente), há vestígios necessários na cenografia que apontam para a *Divina Comédia*, referi-

mo-nos ao *imaginário* apontado no texto dos diálogos na última parte da peça (*Glória*) de Gil Vicente, que por certo será uma indicação do Autor de que tais representações da imagética de Dante fazem parte do espaço plástico da obra, dos seus cenários, também da primeira e segunda parte da peça.<sup>17</sup> No entanto, parece-nos difícil, sem maior e mais avançado aprofundamento da análise, e sem outros esclarecimentos que completem o todo do *Auto das Barcas*, relacionar em mais a peça de Gil Vicente com o poema de Dante Alighieri. Contudo, parece-nos que Gil Vicente procurou realizar, com o todo do *Auto das Barcas*, uma *Peça de Teatro* para representar o momento histórico e cultural, político e ideológico do seu Tempo, com um objectivo equivalente ao reconhecido estatuto sócio-cultural que obteve o *Poema* de Dante, denominado *Comédia*, para o Tempo e momento histórico, cultural e político, do poeta florentino.

Com a leitura da peça pela *alma simples*, ou pelo que *intere*ssa ao leitor comum, fomos capazes de observar o texto de *Inferno* do *Auto das Barcas* em paralelo, e em confronto, com *Inferno* da *Comédia* de Dante, – e verificar que não há uma transferência de um lado para o outro, nem a ordem nem os pecados são exactamente os mesmos – e Ver os **pecados mortais** segundo os **vícios capitais** ordenados na concepção que Gil Vicente construiu para a forma aparente da sua peça:

44

<b>Soberba</b>	Fidalgo	Orgulho, altivez.
<b>Usura</b>	Onzeneiro	Ganância, avariza.
<b>Gula</b>	Parvo	Imundice, morreu de <i>caganeira</i> .
<b>Ira</b>	Sapateiro	Raiva, furor, desdém.
<b>Vaidade</b>	Frade e	Presunção, simulação.
<b>e Vanglória</b>	Florença	Exibição e excelência.

17 - A imagética da *Divina Comedia* de Dante influenciou toda a Arte da Renascença, desde a pintura ao teatro e literatura.

<b>Luxúria</b>	Alcoviteira	Lascívia, lenocínio.
<b>Inveja</b>	Judeu / Bode	Não há de ir onde vai Brisida Vaz?
<b>Fraude e Traição</b>	Corregedor e Procurador	Malícia, falsidade, corrupção, Adulação, traficância, <i>traição</i> , etc.
<b>Acídia</b>	Enforcado	Rancor, indolência, <i>traição</i> .
<b>(Violência) e Jactância</b>	Quatro Cavaleiros	Arrogância. Hão de ser <i>penados</i> (Saber-se-á em <i>Purgatório</i> )

Perante o exposto, e pela leitura de *Inferno*, apercebemo-nos que as personagens criadas por Gil Vicente são praticamente o oposto às qualidades distintivas das virtudes da moral, do homem justo, íntegro, honesto, etc., pois nenhuma das figuras que se apresentam a julgamento (ao Diabo) configura no seu carácter qualquer virtude por mais elementar que ela seja. Entre todas as personagens que se dirigem às barcas em toda a peça, não há uma única que apresente uma **conduta virtuosa**. Isto é, o Autor está a ser irónico em relação ao nome da peça e a um dos seus objectivos. A peça pelas suas personagens é toda ela uma constante ironia em relação à *moralidade*, até porque, se alguma moral se consegue perceber é na actuação do Diabo, com a virtude de aplicar a Justiça, porque pelo pecado da Soberba o anjo Lúcifer, aqui na peça o Diabo, ocupa o lugar de Deus no Juízo final, enquanto que o Anjo do Bem, também ele pecador, até se “esquece” de embarcar o Parvo Joane e embarca os jactantes Cavaleiros. O Diabo constitui o único modo de pôr alguma moralidade (se isso fosse possível depois da morte) no contexto social das personagens, castigando após a morte com o embarque para o inferno.

Neste contexto, a religião torna-se indispensável durante a vida do homem, pois com a morte haverá um castigo ou um prémio, resultando daí um outro tipo de moralidade (a religiosa) que, para os Cavaleiros, consistiu em viver em função de ideais,

por um objectivo social que consideraram válido, acreditando numa recompensa (social, e comum para a humanidade), dedicando a sua *índole violenta* ao que consideraram ser uma boa causa. Portanto, os Cavaleiros são *salvos* – em *Inferno* – apesar dos *pecados capitais* (na sua índole) de violência, de sobranceira, alarde, etc., porque se enquadram neste outro tipo de moralidade, no caso, uma *moralidade religiosa, numa luta pela causa religiosa* que defendem. Mas só de momento são *salvos*, porque a sua *salvação* se deve a um dos pecados do Anjo que os aceita sem o *juízo final* de quem está no lugar de Deus, o Diabo. Porque os anjos também pecam (caem) como os diabos pecaram e pecam.

No caso de Joane, o Parvo, deve notar-se o outro pecado do Anjo (omissão), porque no final de *Inferno* Joane não segue com os Cavaleiros na barca do paraíso, ficando “esquecido”, também por um pormenor que só é explicável noutro nível de significação. A personagem Joane vai estar presente nas restantes partes do *Auto das Barcas*. Contudo, Joane, teria a sua *salvação* para sempre assegurada na barca do paraíso, – *tua simpreza t’abaste / para gozar dos prazeres* – porque faz parte dos *tolos* (pobres de espírito), não deixando de ser também ele pecador, não peca por *malícia* como diz o Anjo. Os seus pecados – o *gozar dos prazeres* (a gula, egoísmo na posse e no cortar o acesso dos outros ao Anjo) – nunca o vão conduzir à barca do inferno, apesar da vontade do Diabo. Pois, logo de início Joane pergunta: *É esta araviara nossa?* E para desfazer o assumir da propriedade da embarcação por Joane, o Diabo, o senhor da barca, estranhando o sentido da questão, parecendo-lhe que alguém se quer apropriar dela, responde com uma pergunta: *De quem?* Joane responde: *Dos tolos*. Assim sendo, o Diabo apreende o sentido da pergunta de Joane, – ele não se refere à posse, mas ao frete – assim concorda com Joane, respondendo: *Vossa*.

Numa observação mais atenta na leitura, por uma leitura que devia ser feita por qualquer encenador para poder conduzir o espectáculo a todo o tipo de público, damos conta da profunda caracterização de cada personagem, – cada alma com um temperamento bem diferenciado, – cada uma manifestando, a sua própria índole, cada figura apresentando uma propensão natural de acordo com o carácter e natureza de um individuo (pelo ser figurado) nos seus mais básicos instintos, gerando as alegorias que configuram cada um dos *pecados capitais* (mortais), e, como apontámos, não apenas os definidos pela Igreja, que aliás têm variado em número e sinonímia (variam e crescem):

Fidalgo	<b>soberba</b> , arrogância, bazófia;
Onzeneiro	<b>usura</b> , astúcia, engano, embuste;
Parvo (Joane)	<b>gula</b> , (imundice), egoísmo;
Sapateiro	<b>ira</b> , fúria, raiva por alguma coisa;
Frade e Florença	<b> vaidade, vanglória</b> , e usurpação (Joane);
Alcoviteira	<b>luxúria</b> , e lenocínio;
Judeu	<b>inveja</b> , e (heresia) sacrilégio (Joane);
Corregedor e Procurador	<b>fraude, malícia</b> , corrupção, avareza, traição;
Enforcado	<b>acídia</b> , rancor, torpor, tédio, traição;
Quatro Cavaleiros	<b>jactância</b> , alarde, soberba, violência;

18

---

18 - Segundo Tomás de Aquino em *Suma Teológica* (II, II, 35, Art.3): a **Acídia** (ou acédia) *consiste em nos entediarmos com o bem espiritual enquanto bem divino* (veremos mais adiante o porquê da acídia na personagem). *Por isso, é genericamente pecado mortal.*

A *Preguiça* como pecado capital, modernamente, pretendeu substituir a **Acídia** no *Catecismo* aprovado pela Igreja Católica em 1866, favorecendo o Capitalismo, o que ainda se mantém na educação religiosa. Como afirma Josef Pieper: *‘O facto de a preguiça estar entre os pecados capitais parece ser, por assim dizer, uma confirmação e sanção religiosa da ordem capitalista de trabalho. Ora, esta ideia é não só uma banalização e esvaziamento do conceito primário teológico-moral da acídia, mas até*

Concluimos que nesta leitura somos obrigados a descartar a ideia de figuras *tipo*, uma ideia que com muita insistência a *erudição vicentista* tem induzido no público em geral, e em todos os portugueses desde os bancos da escola básica, não só porque essa ideia provém da *erudição vicentista*, mas sobretudo porque tal erudição não se aplica às personagens *na sua forma aparente*, muito embora Gil Vicente com as designações das personagens, sugira ao público uma percepção inicial do carácter tipo, para logo lhes dar uma índole apropriada à personagem no enredo da peça. Esta sugestão do Autor dirige-se a uma identificação das figuras representadas nas personagens, requerendo uma leitura a um nível mais complexo da peça, para onde as respectivas designações remetem segundo as funções sociais ou a ***prática política*** das figuras assim caricaturadas.

Logo ao iniciar a nossa análise, observando as semelhanças dos *tipos* em causa, constatámos que em *Inferno* as personagens não correspondiam às *tipologias* tradicionais. Porque nunca seriam figuras tipo os Cavaleiros, o Enforcado, o Corregedor e o Procurador, o Judeu, e o Sapateiro. Todavia, também o Fidalgo não correspondia, pois, por norma a figura tipo do fidalgo é um escudeiro pobre; nem o Frade seria um frade tipo, porque nem todos os frades são vaidosos e não são mestres de esgrima; em suma, nem o Onzeneiro se bem observado, nem o Joane, apesar de ser o Parvo, nem o Diabo, e nem a Alcoviteira, porque as alcoviteiras não são libidinosas. Para as almas simples as personagens são simplesmente alegorias aos pecados capitais.

A leitura de uma peça de teatro tem de considerar em cada personagem – pelo menos – o carácter emocional, a propensão e temperamento dos discursos, a intenção da fala e dos diálogos,

---

*mesmo a sua verdadeira inversão.*” Pieper, Josef *Virtudes Fundamentales*, Madrid, Rialp, 1976, pp. 393-394.



assim como o cariz, pendor, os gestos e movimentos de cada personagem, porque tudo isso pode variar e ser muito diferente (ou manter-se semelhante) em cada uma das suas intervenções. Poderá parecer complicado, contudo, tudo isso faz parte da índole e do comportamento circunstancial do indivíduo, e portanto das personagens, faz parte da natureza humana nos seus instintos mais básicos, e só se torna mais complexo, no caso de Gil Vicente, por ele ser demasiado parco em didascálias. O leitor há de concordar que para o estudo da maioria das personagens listadas acima, os sinais expressivos apontados surgem muito directos na leitura da peça, sendo mais subtis nos casos das personagens destacadas no citado texto de Cardoso Bernardes. Já nos referimos aos Cavaleiros e a Joane, vejamos então a *índole* (instintos básicos do carácter) da Alcoviteira, do Sapateiro e do Judeu; mas devemos acrescentar ainda outros casos como o do Enforcado, até porque não há de haver um enforcado *tipo* e a crítica tradicional tem dado mais atenção a Garcia Moniz que à figura do Enforcado.

A caracterização do Judeu, na sua índole, como um *invejoso* está muito claramente expressa no texto, quando o Judeu diz: *Por que nom irá o Judeu / onde vai Brísida Vaz?* A inveja é o seu pecado capital, enquanto que é também acusado de sacrilégio (heresia) por Joane, que impede o seu acesso ao Anjo, cortando-lhe a aproximação à barca do paraíso e acusando-o de várias tolices, começando em: *E ele mijou nos finados / n'egueja de sam Gião.*<sup>19</sup> //... Claro que a caracterização do Judeu é bem mais complexa, porque o carácter de uma personagem não se limita à sua índole (aos instintos básicos) e, no caso, o judeu como as outras figuras, está muito longe de ser uma figura *tipo*. E ao

19 - Tal como a igreja da Conceição dos Freires, a igreja de São Gião foi uma das que el-rei Manuel I mandou construir em Lisboa, as duas perderam-se com o terramoto de 1755.

contrário da leitura que faz Bernardes afirmando que o Judeu é condenado por ser judeu, a ele não se lhe aponta pecado na visão do Diabo, o seu pecado é só o pecado capital da inveja, e só por isso vai a reboque (à toa) da barca do inferno, salientando assim a inveja. Porque, na verdade o Diabo admitia que o Judeu podia muito bem embarcar na barca do paraíso, ele próprio o manda para lá por causa do bode, porque o Diabo não vê a *índole* das almas, portanto não se dá conta dos pecados como vícios capitais. Mas o cabrão (bode) de maneira nenhuma se pode admitir que entre na barca do inferno. A questão em causa é o bode, não é o Judeu, é portanto a sua *carrega*. Mas esta é uma questão para leitura a um nível mais complexo.

A caracterização do Sapateiro, Joane Antão, na sua índole, está sobretudo expressa no furor da sua *fúria e exaltação*, a ira da personagem é constante e apresenta momentos de explosão. A sua ira é uma revolta contra todos, porque nela se inclui o Diabo e o Anjo. Imaginar a personagem como um *humilde sapateiro* constitui uma aberração, porque, nos termos do texto que diz respeito à personagem, na sua caracterização poderia haver de tudo, excepto humildade. Vejamos o texto na fala do Sapateiro raivoso e exaltado para o Anjo: *Ora eu me maravilho / haverdes por gram peguilho / quatro forminhas cagadas*. (Podem ser mais formas, porque ele entra carregado de formas). Depois expelindo ou espumando de raiva a ironia: *Assi que determinais / que vá coser ò inferno?* De seguida dirigindo-se para o Diabo, num crescendo em ira: *Ou barqueiros que aguardais? / Vamos venha a prancha logo / e levai-me àquele fogo / ...* Mas já antes tinha expressado a sua *fúria*, dirigindo-se ao Diabo, quando este lhe propunha o embarque: *E as ofertas que darão / e as horas dos finados?* E depois ainda mais exaltado (explodindo): *Ah nom praza ò cordovão / nem à puta da badana / ...*, (prossequindo esvaindo

a fúria). Torna-se claro e evidente que a figura não constitui *de facto* uma personagem *tipo* e, para além da ira do Sapateiro, que constitui o seu pecado mortal, não é apenas o vício capital que está em causa, são mais as *formas* deste Sapateiro – para um outro nível de leitura – inversamente ao caso do Judeu, em relação aonde embarcar, é a *carrega* que mais lhes impede o embarque.

A caracterização da Alcoviteira, Brísida Vaz, na sua índole, é também bastante clara pela sua *carrega* (o *fato*, carga), porém, mais ainda pela actuação (performance exigida) na acção dramática, quando a certo momento do seu rogo tentando convencer o Anjo para que a embarque, prossegue na insistência de forma libidinosa tentando seduzir o Anjo: .../ *Passai-me por vossa fé / meu amor minhas boninas. / Olho de perlinhas finas, / e eu som apostolada / angelada e martelada / e fiz cousas mui divinas.* Dando a entender que também ela é um anjo de sexo feminino (*angelada*), uma figura angélica martirizada, proferindo palavras que hão de estar envolvidas por uma libido caricaturada, exigindo uma performance activa temperando bem a sedução. Não se encontra portanto aqui o *tipo* tradicional de alcoviteira. Na verdade, a personagem assume-se como a angariadora e supervisora de um lupanar imenso, *a que criava as meninas / para os cónegos da sé,* com todos os ingredientes necessários ao prazer sexual – *seiscentos virgos postiços / e três arcas de feitiços / que não podem mais levar / (...)* / *a mor carrega que é / essas moças que vendia. / Daquesta mercadoria / trago-a eu muito, bofé* – a lascívia há de estar presente e impregnar toda a sua actuação, evidenciando a luxúria. O que afirma Bernardes sobre esta personagem, pondo em dúvida a sua condenação pelo público de hoje, levanta ainda mais dúvidas sobre alguma vez realizou uma leitura atenta do texto da peça, porque qualquer pessoa – com o mínimo de formação moral, sem precisar de

religiosidade – compreende que Brísida Vaz, além da sua carga enorme, de que as arcas estão a abarrotar, de *feitos*, feitiços, etc., a sua maior *carrega* é de ***essas moças que vendia***, e que também *criava as meninas para os cónegos da Sé*, e desta mercadoria ela traz mesmo muita, em muito boa fé. Isto é, o seu pecado capital (a que e deve a sua condenação) é no mínimo a exploração das escravas sexuais (*essas moças que vendia*), o lenocínio.

A caracterização do Enforcado, na sua índole, é muito bem estabelecida por uma personagem *desesperada* e evidenciando *amargura* e grande *rancor* (em relação a Garcia Moniz que reza *por ele o salteiro / e o pregão vitatório*), expressando-se numa *divagação da sua mente relativamente ao ilícito* da sua própria actuação e condenação em vida. Só aqui estão três das seis filhas da *acídia* – a *amargura* é um certo efeito do *rancor* – segundo São Gregório Magno, um *vício capital*. Gil Vicente deixou as referências necessárias à percepção do porquê da actuação do condenado: *E eram horas dos finados / e missas a São Gregório*. De facto, Gil Vicente deixou também normas para o desempenho do actor sobre a *divagação do espírito* que o Enforcado expressa e se desdobra de várias formas. E como fez para com esta personagem, também para todas as outras o Autor apontou uma caracterização rigorosa, bem perfeccionista na exigência do desempenho dos actores, como veremos a seguir.

Mas o caso da personagem do Enforcado tem outro aspecto importantíssimo, ainda ao nível da leitura da *alma simples*, trata-se do relacionamento da figura com Garcia Moniz e, a relação estabelecida por Gil Vicente na peça, remete para a índole alienada dos pecadores por vícios capitais, *de tal modo alienada* (sublinhamos)<sup>20</sup> que desconhecem por completo qualquer virtu-

20 - A *alienação* de cada alma aconteceu em vida, quando desprezaram as virtudes e formaram o seu carácter baseado no vício do pecado que cada personagem representa, na personagem já não há mais alienação.

de e, conseqüentemente, ignoram a *misericórdia* – e portanto, a misericórdia de Deus – ao ponto de a personagem expressar isso mesmo na sua entrada em cena, a de ter confundido um acto de misericórdia com um crédito (uma certeza), pois na peça o Autor reflecte o que supostamente Garcia Moniz, num *acto de misericórdia*, entre outras palavras de consolo e pedidos de arrendimento, teria rezado *por ele o salteiro / e o pregão vitatório*, momentos antes da sua execução na forca.

Gil Vicente figura no Enforcado o vício capital da *acídia* (acédia), pois segundo frei Tomás, (*Suma Teológica II, II, Q35, Art.3*): a *acídia consiste em nos entediarmos com o bem espiritual enquanto bem divino*, no caso do Enforcado, o seu *tédio* resulta de um acto de misericórdia (um *bem divino*) pelas palavras de Garcia Moniz. Ora, não é necessário o conhecimento de que Garcia Moniz, por herança familiar um dos homens fortes da Casa da Moeda de Lisboa (de onde se demitiu de Tesoureiro no início de 1517), se conta de algum modo entre os fundadores da instituída Misericórdia de Lisboa, e que era então a pessoa encarregada de prestar assistência aos condenados à pena capital, no momento da sua execução, para perceber que, no texto das intervenções do Enforcado, a personagem reflecte a confusão que faz, de um acto de misericórdia com um crédito, porque pelo vício instalado no seu íntimo (como sucede com qualquer outro vício capital), nem no momento da morte teve a capacidade de *reconhecer a virtude da misericórdia*, o que seria a sua *salvação* segundo Garcia Moniz na peça, ou pela doutrina da Igreja segundo frei Tomás. Porém, é um facto que conhecer bem quem foi Garcia Moniz se torna fundamental para demonstrar a análise do caso em *Inferno*.

Como constatámos, entender os problemas de natureza religiosa, da cristandade de quinhentos, em *Inferno*, não requer

nenhum “*esforço de compreensão histórica*” para ultrapassar diferenças, como afirma Cardoso Bernardes, porque na primeira parte do *Auto das Barcas* os problemas de natureza religiosa – os pecados conformados por *vícios capitais* como as virtudes humanas – estão actuais, não há diferenças e, quer-nos parecer que serão sempre os mesmos no cristianismo. O que deveras sobressai é constatar que a *erudição vicentista*, aquela que mais tem insistido na devoção e religiosidade das obras e do próprio Gil Vicente, nunca tenha dado conta dos pecados capitais caracterizando as personagens de *Inferno* e, como veremos, o mesmo sucede com o Diabo e com o Anjo. Trata-se de mais uma excepcional subtilidade de Gil Vicente.

Portanto podemos dizer que a peça (tanto *Inferno* como o todo do *Auto das Barcas*) se constitui como um *auto de moralidade*, porque expressa uma crítica que envolve o comportamento moral do homem, e também do Cristão na sua índole. Contudo, não se pode classificar como uma *moralidade*, porque as *moralidades* são peças **doutrinais** com uma função especificamente pedagógica, tratando **de um modo simples** e bem evidente, a distinção entre o Bem e o Mal (tal como define Cardoso Bernardes na sua académica erudição), onde “*as personagens surgem caracterizadas com nitidez definitiva: de um lado situam-se aquelas que, tendo pecado gravemente, não podem ser salvas e, do outro lado, aquelas que conquistaram o Paraíso através de uma conduta virtuosa*”, o que não é o caso do dito *Auto da Barca do Inferno* onde, como verificámos, não existem personagens com uma **conduta virtuosa**, pois todas as personagens **pecaram gravemente**, mais, o vício do seu pecado está-lhes impregnado na alma, numa encenação condigna são bem evidentes os diferentes *pecados capitais* bem distribuídos pela índole de cada figura. Mas, ainda assim, na aparência, há quem se *salve*

para o paraíso. De salientar o que o Anjo na segunda parte da peça (*Purgatório*), vem dizer ao público que a barca do paraíso da primeira parte da peça se afundou, que todos quantos embarcaram na barca (paraíso) jazem penando no fundo do rio, assim, tanto os quatro Cavaleiros como o Anjo, cumprem a sua pena, o seu castigo. Joane mantém-se no purgatório. Na terceira parte, no final do *Auto das Barcas*, podemos contar todos os que se *salvaram* embarcando para o paraíso: foram nove os que o alcançaram, certamente a Glória; além dos oito grandes, os maiores (*os principais*) do Clero e Nobreza, só mais o Menino que o Anjo levou na segunda parte da peça. Contudo, devemos assinalar algo importante para a compreensão mais profunda da peça: a *carrega* de Marta Gil também embarca para o paraíso na segunda parte da peça (em *Purgatório*) – alcança a Glória – enquanto que ela fica purgando, ela não há de embarcar.

Portanto, pelo exposto, podemos reafirmar que nem *Inferno*, nem o todo do *Auto das Barcas* se poderá classificar como uma *moralidade medieval*, muito menos se trata de uma obra medieval, nem nos termos definidos por Cardoso Bernardes. Não constitui de modo nenhum uma peça didáctica com fins religiosos, nem de forma simples ou complexa constitui uma lição de *doutrina* da palavra de Cristo, que nunca pregou que os maiores, *os principais*, seriam todos conduzidos ao paraíso, – e muito dificilmente o cristianismo católico o aceitaria – mas de facto, configura na acção um *auto de moralidade*, até na sua forma aparente, ao evocar a filosofia moral da Igreja na acção dramática, e fazendo-o de uma forma bastante eloquente.

Note-se que *Inferno* trata apenas da Moral cívica, a Ética defendida pela Igreja, isto é, os vícios e pecados capitais em questão dizem respeito à Moral e não à *doutrina da Fé*. Contudo, há uma introdução clara da *doutrina religiosa da Igreja* (Roma), modesta

nas intervenções do Parvo, e bem mais destacada com os casos do Enforcado e Cavaleiros. Isto é, a primeira parte do *Auto das Barcas* não envolve as virtudes da Fé, Esperança e Caridade, as virtudes teologais, e Deus está ausente.

A peça, tal como é designada pelo Autor, é um *Auto de moralidade* onde se figura a realidade da **conduta social** do homem, representando-se pela acção dramática tudo o que se opõe à moral no sentido de ética, nos termos em que decreta e manda a filosofia coetânea da Igreja cristã (Roma), pelo seu maior teólogo, Tomás de Aquino, a quem já tratam por doutor da Igreja, embora ainda não tenha sido promovido. Portanto na sua *forma aparente* a primeira parte da peça (sublinhamos) **inclui de certa forma crítica** – plena de ironia – uma moralidade cristã, diríamos que cristianíssima para contemplação e regozijo da rainha velha, mas, como já verificámos, jamais a poderemos classificar como uma *moralidade medieval*.

Mais uma vez Gil Vicente constrói uma figuração da realidade do seu tempo, pelo confronto da Igreja instituída com os reformismos: tal como fez em 1508 no *Auto da Alma*, com Erasmo no seu *Manual* do militante cristão (*Enchiridion*) em confronto com a concepção da Igreja (doutores, pilares da Igreja e Tomás de Aquino), o Papa Júlio II e a estalagem para as almas, a construção da Basílica de São Pedro; em 1511 em *Sibila Cassandra*, com a Igreja em confronto com Erasmo no *Elogio da Loucura* e a sua perspectiva de reforma, e também o conciliarismo, a França e o conciliábulo de Pisa, a *Santíssima Liga* para a Guerra; e agora em 1518-1519, no *Auto das Barcas* ou *Auto de moralidade*, na sequência e consequência dos antecedentes sociais e ideológicos, derivados do V Concílio de Latrão, formulando o confronto da filosofia moral da Igreja (Tomás de Aquino) com a contestação *doutrinal* de Lutero pela sua ideologia, isto é, na primeira parte



(*Inferno*) expondo a filosofia moral Instituída, e a forma como no mundo ela é vivida (em pecado), para assim estabelecer um dos universos temáticos da peça (*Auto das Barcas*) – o religioso, e da luta no seio da Igreja – e, desde logo, o *sentido literal* da peça (o mais primário) definindo um dos lados em confronto, em *Inferno* o lado da Igreja de Roma dominada pelo pecado.

Portanto, atingido o *sentido literal* da peça — a sua forma aparente, — embora com a exposição e descrição de algumas das alegorias, deduzimos que na verdade, as *moralidades medievais* constituem apenas mais uma das fontes<sup>21</sup> de Gil Vicente para o *Auto das Barcas*, e não mais que isso. Uma *fonte* como muitas outras, porém, uma *fonte* de forma especial posta em destaque pelo Autor porque a peça trata também o momento muito complexo que se vive na Europa: o finalizar do Concílio de Latrão, a instabilidade política e as lutas no seio da Igreja, as 95 Teses de Lutero, etc., porque a Igreja de Roma e tudo o que se passa na Instituição, domina por completo a Europa nestes anos, e assim o *Auto das Barcas*.

Havemos de corresponder aos requisitos da *crítica tradicional* neste caso, pois embora não sejamos adeptos do conceito de “*fonte*”<sup>22</sup> ele condiciona-nos e, portanto, à lista já elaborada pela

---

21 - Gil Vicente podia ter tido conhecimento da peça produzida em 1510 em Inglaterra, *The Summoning of Everyman*, (*Everyman*, que em português de quinhentos, como ainda hoje no Brasil, se traduz por Todo-o-Mundo, isto, é toda a gente, todos nós), esta peça é de facto uma **moralidade medieval**. *Everyman* obteve grande sucesso porque as suas representações sucederam-se, havendo impressos produzidos ainda em 1530. Porém, as *ditas fontes* de Gil Vicente – porque ele apenas usa o **conceito de moralidade...** – poderiam ter sido quaisquer outras peças de teatro, populares, até em Portugal, verdadeiras *moralidades medievais*.

22 - O conceito de *fonte* é bastante utilizado para garantir a “verdade científica” de uma afirmação, ou de qualquer “teoria”, e tem sempre por base documental, um nome de uma personalidade considerada especialista pelos seus pares, na matéria em causa em cada caso. Por exemplo:

erudição vicentista, uma lista que inclui *por tradição* as alusões clássicas à barca, ao rio Aqueronte e ao barqueiro Caronte; o *Diálogo dos Mortos* de Luciano de Samósata; e as *fontes medievais*, tanto o teatro como as *imagens* observadas algures por Gil Vicente das *Danças da Morte*; ou, mais certamente, o poema de autor anónimo *Danza generale de la Muerte*; devemos nós acrescentar outras fontes, para um debate sério:

(1) **o universo cultural medieval das moralidades**, uma forma de teatro educativo da *doutrina e moral cristã*, uma pedagogia virada para o povo, por vezes figurando os pecados capitais, num modo de evocar e educar as populações que, como a pintura nas igrejas e nas procissões, havia de manifestar os comportamentos do indivíduo, castigando uns e premiando outros;

(2) o universo conceptual, estrutural e temático, bem como a imagética, da *Divina Comédia* de Dante; certamente concretizado também na representação plástica do espaço dramático da peça, como é sugerido na terceira parte (*Glória*);

(3) o universo filosófico de Tomás de Aquino, certamente, *De Malo* e a *Suma Teológica*, e esta não apenas como suporte de caracterização das personagens; ...

Perante estas **nossas adições à lista** devemos reestruturar as fontes, porque pelo já exposto algumas ganham maior impor-

---

os principais representantes da erudição vicentista constituem as fontes (“verdade científica”) do que se considera como acertado na investigação científica dedicada à Obra dramática de Gil Vicente, servindo a sua opinião e as suas publicações para documentar e demonstrar a veracidade e o alto valor científico de qualquer artigo sobre a matéria em causa. Faz lembrar a Inquisição, é de facto ridículo. Há pouco tempo houve uma universidade americana que criou um software para avaliar os artigos pelos nomes citados, e assim também poder escalar a qualidade dos artistas, pelo número de citações que os seus pares lhes fazem. Hoje a Wikipédia, ou qualquer jornal com pretensões culturais ou científicas, também requerem a citação destas *fontes*, na verdade assim com os tais *citados* as pessoas já não precisam de pensar, é conhecimento garantido.

tância que outras, ainda que, por agora, o que se desenha se faça apenas pela *forma aparente e literal* da peça:

Desde logo devemos descartar por completo os *bonecos* (iconografia) – as “*imagens*” observadas algures por Gil Vicente das *Danças da Morte* – e aglomerar num único *universo cultural* a tradição clássica (do barqueiro Caronte, bem como algumas alusões pontuais que estejam directamente ligadas ao diálogo em que surgem, talvez até mesmo o *Diálogo dos Mortos* de Luciano, etc.). Porque devemos entender que o essencial na *forma aparente* da peça, o que a há de conduzir quando em conjugação com o *mythos*, ao sentido essencial como *obra de Arte*, – no caso um sentido dialéctico – é a filosofia de Tomás de Aquino, tomada como filosofia ética da Igreja (Roma), porquanto a Instituição milenar construiu ao longo dos séculos um enorme volume de sabedoria empírica racionalmente entrelaçada envolvendo a psicologia social e, sobretudo, a psique humana na sua formação e conduta social, um conhecimento profundo da índole do homem em todos os seus aspectos. E Tomás de Aquino está no cume dessa sabedoria, portanto a ética (filosofia e praxis), a moral de Tomás de Aquino (na *Suma Teológica*), será certamente a fonte mais importante da peça, o desafio filosófico de Gil Vicente. Depois o *universo cultural* (artístico) criado nos momentos do auge dessa filosofia, do mais erudito ao mais popular: *Divina Comédia* de Dante, o poema anónimo *Danza generale de la Muerte* e as *moralidades teatrais* produzidas ao longo de anos como um serviço didáctico da própria Igreja: logo, o universo cultural de elite e o universo cultural popular. Portanto, é a Igreja Instituição (Roma) que está em causa na forma aparente da peça, até porque a *Comédia* de Dante e muito do *teatro medieval* dirigido à educação das populações (assim as *moralidades*), também foram criadas sob a valia da obra de Tomás de Aquino.

De salientar que o conhecimento *de facto* – do que ficou escrito – e profundo da filosofia de Aquino, bem demonstrado por Gil Vicente, como veremos, não dispensa um conhecimento dos clássicos gregos, romanos, medievos e coetâneos, não só pelas referências constantes feitas por frei Tomás e pelos seus críticos de quinhentos, mas sobretudo pela necessária compreensão profunda dos conceitos envolvidos, pela história destes. Assim, como a *Comédia* de Dante não dispensa a *Eneida* de Virgílio ou outras fontes de Dante para o seu poema, nem as manifestações culturais coetâneas de Gil Vicente sobre o poema de Dante, ou quaisquer obras clássicas com influência no seu tempo, etc.. Além disso, a criação e caracterização de figuras nos seus diálogos, a criação dos diálogos caracterizantes de cada pecado, só poderá ter sido feita a partir de exame muito cuidado e intenso, incidindo em leituras atentas e análises continuadas da *Suma Teológica*, começando desde logo pelo caso do Diabo ser juiz, júri e acusador, presidindo ao julgamento, depois, o Anjo também pecar, e de, nem o Diabo nem o Anjo, se aperceberem dos *vícios capitais* das personagens tal como tem sucedido com a mais notável erudição vicentista.

E tal como a obra de Dante, a *Danza generale de la Muerte* tem presença na **acção dramática** do *Auto das Barcas*, mas esta apenas na terceira parte, em *Glória*, onde a *Divina Comédia* desaparece *da acção* mantendo-se apenas no ambiente do drama (no espaço plástico), e daí a necessidade do Autor em o referir no texto da peça.

Concluindo: sobre o suporte nas *moralidades medievais* vocacionadas à simplicidade popular no dito *Auto da Barca do Inferno* já a erudição vicentista tem desenvolvido bastante trabalho, pelo que, descartamos, como temos procedido com outras peças, ou escusamo-nos a salientar mais. Contudo, assombra-nos deveras o facto da centenária e imensa *erudição vicentista* de carácter

religioso,<sup>23</sup> que muito tem insistido na extrema religiosidade de Gil Vicente (uma religiosidade que nós continuamos a pôr em dúvida por não conhecermos bem toda a sua obra), não ter sido capaz de perceber a *Suma Teológia* como fonte da peça, realizando uma leitura *de facto*, do dito *Auto da Barca do Inferno*, ou melhor, do *Auto das Barcas*, aliás, tal como não foi ainda capaz de descartar a sua simplória leitura do *Auto da Alma*, dez anos passados sobre a nossa publicação onde se expõe uma interpretação clara da peça (datada de 1508), baseada nas evidências da análise histórica, social e cultural, como aí demonstrámos, e que não obteve qualquer contestação, mas que a *académica erudição vicentista* continua a ignorar, datando o *Auto da Alma* de 1518, dando-lhe a tradicional interpretação simplória (pela *devoção* imposta pela Inquisição em 1562), e intercalando-a entre *Inferno* e *Purgatório*, portanto considerando que Gil Vicente cometeu uma idiotice ao intercalar outra peça, que em nada se relaciona, entre a primeira e a segunda parte do *Auto das Barcas*.

As inúmeras questões que temos vindo a apontar, demonstram a deficiente orientação conselheira do Conselho Nacional de Educação para o Ensino da Língua, e da Arte e Literatura em Portugal, não só por tudo quanto já se constatou, como pelas deficiências nas análises de textos, pelo défice na percepção da estrutura e dos significados, pela imposição de interpretações

---

23 - Donde se destacam de entre a *erudição vicentista* mais recente, após 2008, dois vultos notáveis com publicações sobre aspectos pontuais das obras de Gil Vicente, Cardoso Bernardes, com várias intervenções públicas, e Thomas Earle (Universidade de Oxford), com dois artigos, o último dos quais “*Desafios e novos caminhos nos estudos vicentinos: o Auto da Lusitânia*” (Veredas, 23. 2015), reafirmando, pela aparente temática – não analisada nem interpretada de outras peças, – a *religiosidade do dramaturgo*, para com ela justificar – querendo demonstrar – a sua interpretação do *Auto da Lusitânia... Metodologia científica!?* Para ficar com uma noção mais exacta de uma peça com fins religiosos deve ler-se *Everyman*, moralidade medieval de 1510 (Inglaterra).

simplórias de textos canônicos da língua portuguesa, pois lembramos o que afirma o ilustre investigador Cardoso Bernardes: *A peça estuda-se no 9º ano, mais ou menos durante um mês e meio, quase sempre entre finais de Outubro e o Natal. Logo depois do contexto e de uma descrição panorâmica da estrutura, o aluno aproxima-se de cada uma das personagens para lhe perceber o significado social e moral. Não é forçoso que o professor se detenha em todas as personagens com a mesma minúcia. Mas há algumas que se impõem com naturalidade, ou porque parecem portadores de uma carga teatral mais forte ou porque se apresentam mais reconhecíveis pelos alunos.*

Podemos pois, mesmo sem aprofundar mais a análise da peça, apenas pelo seu sentido literal e só identificadas algumas das alegorias, concluir que a *erudição vicentista* ao produzir resultados como “**Um Texto e um Autor que bem Conhecemos**” de Cardoso Bernardes, escrito e vocacionado para esclarecimento e apoio do público na representação de *Inferno* e para formação dos docentes do ensino básico e secundário, permite-nos compreender melhor as *causas da sapiência* dos jovens e do povo português e da sua enorme dificuldade em “**conseguir interpretar, relacionar e analisar informação contida em textos, literários e informativos, relativamente complexos**”.

62 Todavia, como se constatou, o *Auto das Barcas* não é uma peça *relativamente complexa*, será por certo uma peça *extremamente complexa* e, neste caso, concordamos com o que afirma Cardoso Bernardes, quando diz que *estas questões (e muitas outras) são passíveis de debate e algumas estão longe de se encontrarem totalmente esclarecidas*, não só por *Inferno* ter gerado tantas contradições, iludindo a leitura mais simplista da peça a ilustres eruditos vicentistas, mas sobretudo porque abarca questões mais profundas e extensas do que se tem considerado.

A actual erudição vicentista insistindo na *leitura simplória* do *Auto da Alma*, e assim procedendo com *Inferno*, bem como com as restantes obras de Gil Vicente, dana por completo as capacidades de analisar e relacionar indispensáveis à interpretação de qualquer texto, dificultando em muito o ensino, o trabalho de formação intelectual e educação dos jovens portugueses, incluindo a educação cívica e a moral (social) para a cidadania.

Após dez anos de *Alma* e com mais de dúzia e meia de peças publicadas, onde a **mais profunda análise de cada uma**, demonstra o seu sentido e significados, **trabalhos científicos** (no domínio da Arte) que **nunca foram contestados**, talvez seja já tempo de se abrirem os olhos, tempo para que haja proibidade e abertura. Talvez noutras Universidades, ou noutros Conselhos Científicos, se possam encontrar outros académicos, também credenciados no século xvi, a quem confiar responsabilidades por uma nova erudição vicentista que, no mínimo, seja capaz de abordar, senão contestar, o que no dia a dia deste mundo real se publica sobre os assuntos da sua própria especialidade.



Capacete – casco – português  
do início do século xvi.

## Demonstração

O leitor terá notado que para perceber o caso do Enforcado tivemos de recorrer a São Tomás de Aquino (um dos últimos teólogos a caracterizar os pecados e vícios capitais listados pela Igreja), porque na nossa simpleza, sem procurarmos outros recursos e nos documentarmos bem, não seríamos capazes de explicar a índole e actuação da personagem, mesmo sabendo que representaria um pecado capital e até deduzindo que seria a *acídia* (acédia, preguiça). Na verdade esta personagem tem passado quase despercebida na peça, dada a atenção que tem sido dada a Garcia Moniz, mas as figuras criadas constituem pequenas obras-primas de Gil Vicente em relação à definição do carácter e significações atribuídas, na *construção de uma figura* caricaturada numa personagem. Porém, esta evidência só é possível a outro nível de entendimento da obra de arte. No desenvolvimento da nossa leitura da peça voltaremos ao caso e lembramos que, para todas as personagens, o dramaturgo terá trabalhado com o mesmo afinco que para o Enforcado.

A nossa pesquisa, percorrendo as obras de Tomás de Aquino, iniciou-se com uma primeira leitura de *De Malo (Sobre o Mal)*, mas logo se fixou na *Suma Teológica*, porque esta lhe é posterior e, na prática e em grande parte, repete o que já havia tratado na outra sobre os pecados e vícios capitais. Porque o recurso a Tomás de Aquino, para os pecados figurados na peça, se tornou evidente logo que fizemos a simples consulta para o caso do Enforcado – sabendo o que procurar – constatámos facilmente que aquela obra de Tomás de Aquino tinha sido a “fonte documental” a que – como Dante havia procedido para a sua *Comédia* – Gil Vicente *recorreu para caracterizar* as personagens – na sua índole – e criar as referidas alegorias aos pecados e



vícios capitais, como também à substância e carácter dos anjos e à sua queda em pecado, incluindo o pecado de Lúcifer, o Diabo e o Companheiro, e até o pecado da dama Florença.

Sabendo pela leitura da *alma simples*, que os *pecados capitais* caracterizavam as personagens na sua índole, não sabíamos exactamente o porquê de tais pecados nunca serem mencionados nas acusações feitas pelo Diabo, nem pelo Anjo, mas vimos claramente que tais pecados haviam de ser apreendidos na actuação, na performance dos actores. Sabemos agora, pela *fonte* a que Gil Vicente terá recorrido, as razões de tais pecados não constarem das acusações do Diabo nem do Anjo. De facto, porque não correspondem a acções, palavras ou pensamentos do indivíduo, isto é, os *pecados mortais* derivando dos *vícios capitais*, não são pensamentos, palavras ou actos praticados em consciência imediata do praticante, pois são características que passaram a fazer parte da própria natureza humana dos indivíduos que, por uma prática continuada assim criaram um hábito, cunhando o seu carácter. E são pecados capitais, *mortais*, porque, moralmente falando, constituem, em cada caso, uma natureza do próprio Mal, temperam-no nas suas diferentes formas. Do lado oposto a estas feições do Mal, distintivas do carácter mais profundo (o instintivo) dos indivíduos, estariam as virtudes humanas – as feições do Bem, – cujas características se confrontam a cada um destes pecados. Mas em *Inferno*, como em todo o *Auto das Barcas*, Gil Vicente não apresenta uma única personagem com uma índole virtuosa, senão o Diabo impondo Justiça Divina num *Juízo final* (em *Glória* Cristo não chega a ser uma personagem), no seu *Auto de moralidade* expressa bem a sua tremenda ironia.

Na verdade, para apreender o sentido da Obra, havemos de usar os conceitos em confronto nesta peça de Gil Vicente.

Com a *Suma Teológica* ficámos a conhecer mais um dos *universos culturais* representados na peça e, como veremos, um dos mais importantes, desde logo na *caracterização* das personagens, e portanto, por intermédio desta *fonte* de Gil Vicente, ficámos a saber que (atendendo aos conceitos envolvidos), segundo frei Tomás entende, os anjos como os diabos, tendo a capacidade de conhecer por fora o universo sensível e actividade corporal das pessoas, dão bem conta dos actos praticados movidos pela *razão* e pela *vontade* humana, pelo espírito enquanto alma, pelo *intelecto*, todavia, não reconhecem os *apetites sensíveis* movidos pela vontade ou razão, e escapa-se-lhes por completo o *controlo* que a vontade ou a razão humana exercem e ou exerceram sobre o universo mais íntimo, a índole do indivíduo.

Por isso, porque Gil Vicente, nesta parte da peça, em *Inferno*, segue em grande parte o que afirma Tomás de Aquino na *Suma Teológica*:<sup>24</sup> o Anjo cai (pecando) ao embarcar os Cavaleiros, porque estes foram mortos em pecado mortal, porque tal como entram em cena, em vida se viciaram no pecado fazendo alarde da sua violência (promovendo a guerra), jactando-se disso com toda a arrogância, mas nem o Anjo nem o Diabo se apercebem do *pecado capital* porque o espírito do mal que os Cavaleiros ostentam já não está no seu intelecto decisivo e consciente, foi movido para a sua *índole*, por *hábito vicioso do espírito*, conduzido pela sua própria vontade e razão, pois os *anjos não reconhecem*

24 - A *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, encontra-se completa em formato PDF na Internet, em: <https://sumateologica.wordpress.com> (**permanencia.org.br**), a tradução é de Alexandre Correia. Para todos os trechos transcritos usámos esta tradução, por vezes adaptando a linguagem ao português corrente. O leitor deve compreender que as transcrições de trechos da *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, nos servem para **ilustrar e demonstrar** o suporte do Autor da peça na caracterização das personagens, nas três partes do *Auto das Barcas*. Os sublinhados são nossos, para facilitar a leitura do essencial nas três partes da peça.

*o movimento do apetite sensitivo e a apreensão da fantasia no homem, enquanto movidos pela vontade e pela razão* – apenas a Violência manifestada pelos actos (a guerra expressa na peça) o Anjo encontrou justificada.

Como sabemos, no início da segunda parte, em *Purgatório*, a barca do paraíso da primeira parte afundou-se – por causa dos condenados que transportava, – Cavaleiros e Anjo caído, jazem penando no fundo do rio. Ao embarcar os Cavaleiros o Anjo cai pecando. Porém o seu pecado é complexo, ele não se dá conta da índole pecaminosa dos Cavaleiros, não envolvendo assim a sua Vontade, mas a sobanceria manifesta-se em actos, impondo-se ao Diabo (o Juiz no lugar de Deus), a um ser superior (um anjo), com a arrogância de não serem julgados, assumindo-se assim conhecedores da Vontade e Intelecto de Deus, e este é o maior dos pecados. A atitude (o acto) é reflexo consciente da Vontade e Razão (o Intelecto) dos Cavaleiros, o Anjo tinha de dar conta.

Por consequência, tanto o Anjo como os passageiros tinham de ser conduzidos ao inferno, então impunha-se que Joane ficasse sem embarcar, necessariamente esquecido *na acção*, porque o Parvo haveria de ir para o paraíso, – assim, voltando o Anjo a pecar ao ***declinar um acto de rectidão*** ao não embarcar Joane.

A demonstração da leitura realizada pela *alma simples* completa-se com a caracterização das personagens, tal como consideramos ter sido realizada por Gil Vicente, portanto, nos termos em que os actores as devem assumir, para cumprir a encenação concretizada pelo Autor em 1518 perante a cristianíssima Leonor de Avis, a rainha velha, para quem a peça foi escrita e encenada, porque o texto das falas foi criado em função da índole do *vício do pecado* que cada actor representa, cuja descrição se encontra muito bem desenvolvida na *Suma Teológica* e, como veremos, correspondem exactamente ao que se passa na peça.

## Caracterização das personagens

### Definindo o pecado

Pode ler-se no *Tratado dos Vícios e Pecados* (Suma Teológica):

*...o pecado não é mais que uma má acção, um acto humano voluntário, um elícito da vontade. Na definição do pecado Santo Agostinho considera dois aspectos: quanto à substância do acto (com o desejado, o dito, ou o feito); e quanto à essência do mal. (q71, a6). Contudo, o pecado está na vontade, princípio dos actos voluntários bons ou maus, tanto como está no sujeito. (q74, a1). São causas do pecado: (1) a vontade, onde o acto pecaminoso adquire a plenitude; (2) a razão, desviada da regra; (3) e a inclinação do apetite sensitivo. (q75, a2). A incitação ao pecado pode ser exterior, mas não tem força suficiente para o induzir, **porque a causa completa e suficiente do pecado é só a vontade** (q75, a3).*

O homem deseja por natureza o bem, sendo o mal a privação de algum bem. Só a **corrupção ou desordem** do intelecto ou do sensível leva o desejo humano ao mal, seja o desejo racional (a vontade) seja o desejo sensitivo. O homem pode desejar, planejar alcançar ou conseguir um bem temporal (material) privando-se de um bem espiritual, assim pecando com intenção, **pela sua vontade** escolhendo o mal. Isto é malícia. (q78, a1).

Quem age por hábito para o que lhe convém usufruir, torna-se-lhe o agir desse modo natural, **convertendo-se o hábito na natureza do seu carácter, [na sua índole]**. Sendo que um hábito vicioso vai resultar na adopção de um mal espiritual, **pecando o homem por malícia intencional**. (q78, a2).

“A vontade se comporta, de um modo, em relação ao bem e, de outro, ao mal. Pois, pela natureza da sua potência, inclina-se para o bem racional como para o objecto próprio; e por isso todo pecado é considerado contrário à razão. Portanto e necessariamente

te, só por alguma causa estranha a eleição da vontade se inclina para o mal. E, isso às vezes se dá por deficiência da razão, como quando pecamos por ignorância; outras, por impulso do apetite sensitivo, como quando pecamos por paixão. E em nenhum destes casos pecamos por malícia intencional, mas só quando a vontade se move propriamente para o mal. O que de dois modos pode se dar. Primeiro, por alguma disposição corrupta, inclinante para o mal, de modo a, em vista dessa disposição, algum mal nos ser conveniente e semelhante, para o qual, em razão da semelhança, a vontade tende como se fosse bem. Pois, **cada ser tende, em si mesmo, ao que lhe é conveniente. E essa disposição corrupta é ou um hábito adquirido pelo costume, que se converteu em natureza; ou algum hábito corpóreo doentio, como quando temos certas inclinações naturais para certos pecados, por causa da corrupção da nossa natureza.**” (q78, art.3).<sup>25</sup>

Um encenador deve ter em devida conta que na nossa demonstração da caracterização das personagens não esgotámos o que diz Tomás de Aquino sobre cada caso, pois, apresentamos a seguir apenas o indispensável para a comprovação da nossa análise da peça, e portanto, para exigir uma performance condigna, deve o encenador inteirar-se por completo dos temas formadores do carácter pecaminoso, e impor aos actores uma leitura completa de cada caso, porque tal foi o trabalho de Gil Vicente ao criar esta peça, para a escrever e para a encenar.

### Anjo (e Anjos)

No *Tratado dos Anjos* (*Suma Teológica I*), frei Tomás afirma que os anjos são *criaturas puramente espirituais* (incorpóreas), *criaturas intelectuais*. E que estas criaturas, no seu intelecto, são *superiores ao nosso intelecto*, pelo que não os podemos apreender tal como são, mas apenas pelo nosso modo, enquanto coisas

25 - Tomás de Aquino, *Suma Teológica*. Sublinhados nossos.

com forma isenta de matéria corporal. Contudo, sendo seres superiores aos humanos, os anjos eventualmente podem assumir corpos (humanos).

*Questão 54: Do conhecimento angélico.*

*A nossa alma tem certas potências, cujas operações se exercem por órgãos corpóreos; e tais operações são o acto de certas partes do corpo, como a visão o é dos olhos e a audição, dos ouvidos. (...). Ora, os anjos, não tendo corpos que lhes estejam naturalmente unidos, como no sobredito se colhe, só o intelecto e a vontade, dentre as faculdades humanas, lhes podem convir. (q54, a5).*

*...onde houver intelecto, haverá livre arbítrio. E daí resulta que o livre arbítrio, bem como o intelecto, existe nos anjos, e mesmo de maneira mais excelente que nos homens. (q59, a2).*

*Questão 57: Do conhecimento angélico em relação às coisas materiais.*

*A cogitação do coração pode ser conhecida de duplo modo.*

*— De um modo, pelo seu efeito. E assim pode ser conhecida, não só pelo anjo, mas também pelo homem; e tanto mais subtilmente quanto tal efeito for mais oculto.*

*— De outro modo, as cogitações podem ser conhecidas, enquanto existentes no intelecto, e os afectos, enquanto na vontade. E, assim, só Deus pode conhecer as cogitações dos corações e os afectos das vontades. Sendo a razão disto que a vontade da criatura racional só de Deus depende e só ele pode agir sobre ela, da qual é o objecto principal e o fim último; (...) Portanto, as coisas existentes na vontade ou que só dela dependem apenas de Deus são conhecidas. (...) Ninguém conhece as coisas que são do homem, senão o espírito do homem, que nele mesmo reside. (q57, a4).*

*...Como, pois, os anjos conhecem as coisas corpóreas e as disposições delas, pode, por aí, conhecer o que está no apetite e na apreensão fantástica dos brutos e também dos homens, enquanto,*

nestes, o apetite sensitivo se actualiza por alguma impressão corpórea, como sempre acontece com os brutos. **Contudo não resulta daí necessariamente, que os anjos conheçam o movimento do apetite sensitivo e a apreensão da fantasia no homem, enquanto movidos pela vontade e pela razão;**... (q57, a4).

Questão 62: *Da perfeição dos anjos na existência da graça e da glória.*

— Os anjos precisavam da graça para se converterem a Deus, objecto da beatitude.

...ver a Deus por essência, no que consiste a última beatitude da criatura racional, está acima da natureza de qualquer intelecto criado. Por isso, **nenhuma criatura racional pode ter o movimento da vontade ordenado para essa beatitude sem ser movida por um agente sobrenatural;** e é a isto que chamamos auxílio da graça. Logo, deve dizer-se que o anjo a essa felicidade não se pode converter senão pelo auxílio da graça. (q62, a2).

Questão 63: *Da malícia dos anjos quanto à culpa.*

O anjo, como qualquer criatura racional, considerado na sua natureza, pode pecar; e só pelo dom da graça, não pela condição da natureza, é que pode convir a uma criatura a impecabilidade. E a razão disto é que **pecar não é senão o declinar um acto da rectidão.** (...) Porém, **toda a vontade de qualquer criatura não traz, no seu acto, a rectidão, senão enquanto regulada pela vontade divina, da qual depende o fim último.** Assim, **a vontade de um ser inferior deve-se regular pela do superior,** como a vontade do soldado pela do chefe do exército. Portanto, só na vontade divina não pode haver pecado; ao passo que o pode, segundo a ordem da natureza, na vontade de qualquer criatura. (q63, a1).

## Diabo: Lúcifer

Como se verifica, Gil Vicente nesta peça põe o Diabo ocupando o lugar de Deus no *Juízo final*, ele é acusador, júri e pretendido decisor da pena, o executor da *justiça Divina*. E tudo

o que já se disse sobre os anjos é válido para os diabos, porque estes são anjos caídos, mas relembramos aqui o que refere frei Tomás sobre os anjos: por serem *entidades puramente espirituais*, não tendo corpos, só se guiam *pelo intelecto e pela vontade*. Não se apercebem da índole humana e, além disso, “... é manifesto que toda natureza intelectual se ordena ao **bem universal**, o qual pode apreender e é o objecto da vontade. Donde, sendo os demónios substâncias intelectuais, de nenhum modo podem ter inclinação natural para qualquer mal. E logo, não podem ser naturalmente maus.” (q63, a4). Como é o caso do Diabo do *Auto das Barcas*, como se verifica pelo comportamento da personagem em relação ao Companheiro e restantes figuras.

Considerando a **Soberba** o pecado dos demónios – *desejando ser como Deus* – diz Gregório que o anjo que pecou foi o *mais elevado de todos, e o pecado do anjo não procedeu de nenhuma propensão natural, mas somente do livre arbítrio*. (q63, a7).

Pelo exposto e, como veremos, pela submissa obediência do seu Companheiro, a personagem Diabo do *Auto das Barcas* só pode ser Lúcifer, e esta questão deverá ter sido tema de discussão no serão da Corte portuguesa numa das noites seguintes à representação da peça.

### **Questão 63: Da malícia dos anjos quanto à culpa.**

O anjo, sem nenhuma dúvida pecou por querer ser como Deus. (...). Desejando ser semelhante a Deus quanto ao que não lhe é natural que com Deus se assemelhe; como se alguém desejasse criar o céu e a terra. (...) Ou porque desejou como fim último da beatitude aquilo ao que podia chegar pela virtude da sua natureza (...). Ou, se desejou como fim último a semelhança com Deus (...), quis tê-la pela virtude da sua natureza, e não pelo auxílio divino, segundo a disposição de Deus. (...) — E estas duas explicações se reduzem a uma só: de uma e outra maneira **o diabo de-**



*sejou ter a beatitude final, pela sua virtude, o que é próprio de Deus. Como porém o que é por si é princípio e causa do que existe por outro, daí também resulta que **desejou ter um certo principado sobre todos os outros seres**. No que também perversamente quis assemelhar-se a Deus. (q63, a3).*

### Companheiro do Diabo

A personagem é mais um anjo, no caso um anjo caído, e portanto com o mesmo carácter atribuído aos restantes anjos, porém com a queda ficou submetido a Lúcifer.

*O pecado do primeiro anjo foi causa de os outros pecarem, não os obrigando, mas os induzindo por uma quase exortação. E a prova disto resulta de se submeterem todos os demónios ao demónio supremo (...). Pois, a ordem da divina justiça determina que quem consentiu na culpa, sugestionado por outrem, a este deve submeter-se na pena, segundo a Escritura: Todo aquele que é vencido, é escravo daquele que o venceu. (q63, a8).*

### Fidalgo, dom Henrique: a Soberba (a Bazófia)

A caracterização do Fidalgo Dom Henrique como um soberbo é comum, acessível a qualquer leitor, sem nunca ter levantado quaisquer dúvidas. O soberbo pretende passar por mais do aquilo que é, implicando o desejo imoderado pela sua própria excelência; *a soberba é por natureza o primeiro dos pecados e é também o princípio de todos.* (q162, a7). Torna-se muito fácil ao leitor encontrar nas palavras do Fidalgo, em confronto com o Diabo e o Anjo, as diferentes formas de ele se auto-valorizar, bem acima do seu valor, a excelência do seu ser.

Contudo, devemos perguntar-nos porque é que Gil Vicente iria colocar esta **Soberba** do Fidalgo em primeiro lugar, o que na ordem crescente em graveza dos pecados, seria o mais leve dos pecados listados. De facto, com o desenrolar da acção vamos

perceber que afinal a sua soberba não passa de **Bazófia**, fanfarronice, o homem foi enganado, como ele próprio teve consciência em vida (depois da morte a alma permanece igual a si própria): *Ao inferno todavia / inferno há i pera mi? / (...) / Tive que era fantasia / folgava ser adorado / confiei em meu estado / e nom vi que me perdia. //... /*. Trata-se do engano de si próprio. Porém, como veremos, ele tem algumas atenuantes por ter sido também enganado por terceiros, terá caído em ardis de umas meadas bem tecidas. Os enganos do Fidalgo são depois frisados para estabelecer isso mesmo – o ser enganado – e são bastante acentuados na continuidade da acção dramática, segundo o Diabo, com a infidelidade e as mentiras da sua mulher.

O Fidalgo é pois um fanfarrão, a sua soberba não passa de bazófia e a prosápia de fatuidade.

Para reflectir, há ainda que considerar a saída do Moço com a cadeira, por ordem do Diabo, que contrasta com a presença de Florença, a sua permanência e embarque para o inferno.

*Suma Teológica (II, II). Questão 162: Da Soberba.*

*...devemos forçosamente admitir que o sujeito da soberba é o irascível, considerado não só em sentido próprio, como parte do apetite sensitivo, mas também em sentido geral, como se manifesta no apetite do intelecto. Por isso se atribui a soberba aos demónios. (q162, a3).*

74

No Soberbo contamos quatro formas de auto-exaltação: *consistindo a primeira em nos atribuirmos a nós mesmo o que recebemos de Deus; a segunda em pensarmos que, pelos nossos méritos próprios é que recebemos do alto esse bem; (...) a terceira, pela qual nos jactamos de ter o que não temos (...) e a quarta, consiste em querermos considerar-nos, com o desprezo dos outros, como possuidores de um bem singular. (q162, a4).*

*...considerando-se ser a essência mesma do pecado, por onde se*

*lhe mede a gravidade (...) a soberba causa a gravidade dos outros pecados. (q162, a7).*

*...Gregório não a enumera entre os vícios capitais, mas a considera como a mãe e a rainha de todos os vícios. (q162, a8).*

### **Onzeneiro: a Usura (o Embuste)**

Como dissemos, Tomás de Aquino vê *dois grupos de vícios capitais*<sup>26</sup> com origem diferente, um grupo baseado *no ser espiritual*, com raiz na *Soberba*, e outro *no ser corporal*, com raiz na *Cobiça do dinheiro*, Assim Gil Vicente, faz entrar em cena em primeiro lugar os representantes destes dois grupos de vícios capitais, representados pelos pecados mortais correspondentes. Portanto, o Onzeneiro figura a *cobiça do dinheiro* pelo pecado mortal da usura que configura o vício da Avareza.

Todavia, para Gil Vicente, como no caso do Fidalgo, a usura do Onzeneiro é franca, o seu enganar é evidente, as vítimas sabem o que as espera, não é tão grave como o enganar dos banqueiros ou a avareza ou ganância dos fraudulentos. Assim, o Onzeneiro é também um ser enganado, um embusteiro, como ele próprio teve consciência, e como frisa o Anjo: *vai pera quem te enganou*. Mas o engano ficou-lhe na índole, de tal modo que tenta enganar o Diabo (demonstrando ser, o vício – seu caso – o do embusteiro enganador): *quero lá tornar ao mundo / e trarei o meu dinheiro. / Aqueloutro marinheiro / porque me vê vir sem nada / dá-me tanta borregada / como arrais lá do Barreiro*.

*Suma Teológica (II, II). Questão 118: Da avareza.*

*...a avareza (...) é o amor imoderado de ter posses, (...) o nome de avareza foi ampliado, significando todo desejo imoderado de ter qualquer coisa (q118, a2) o amor desordenado das riquezas,*

<sup>26</sup> - No primeiro, Vanglória (Vaidade), Inveja, Ira e Acídia (Tristeza), e no segundo, Avareza (Usura), Gula e Luxúria, sete vícios capitais.

(q118, a4). *É pecado capital (...), pois usamos o dinheiro como uma garantia para possuímos tudo o que quisermos (...), é um vício capital.* (q118, a7).

...é próprio da avareza adquirir bens imoderadamente. E, a esta luz, ela pode ser considerada de dois modos. – Primeiro, relativamente à afeição. E então dela nasce a inquietude, que **desperta em nós solicitude e cuidados supérfluos** (...). – Segundo, relativamente ao efeito. E, então, o avarento, para adquirir o alheio, às vezes emprega a força, o que constitui a violência; outras vezes recorre ao dolo. E este se for verbal, chama-se **falácia, que supõe simplesmente o emprego de palavras**; se essas palavras forem confirmadas com juramento, tem lugar o perjúrio. Mas, se o dolo for cometido por obras, haverá fraude se tratar de uma causa; e se se tratar de pessoas terá lugar a traição. (q118, a8).

### Parvo, Joane: a Gula

A personagem apresenta-se escurra, um homem chocarreiro, um bobo, um Parvo, numa tarefa que deve ser assumida por um jovem actor. A sua caracterização pode ler-se.

*Suma Teológica (II, II). Questão 148: Da Gula.*

...o vício da gula consiste na concupiscência desordenada. (...) De um modo, quando os meios não são ajustados de maneira a serem proporcionados ao fim; de outro, quando a concupiscência desvia o homem do fim devido. (q148, a2).

Gregório os assinala como derivados da gula: **a alegria inepta, a escurrilidade, a imundice, o multilóquio, o embotamento mental concernente à inteligência.**

(a seguir invertemos a ordem de Tomás de Aquino)

...relativamente ao corpo, **há lugar para a imundície, que pode ser considerada relativamente à emissão de quaisquer superfluidades...**

*...relativamente ao acto desordenado ou à palavra desordenada por desonestidade; dá lugar à escurrilidade (...), isto é, a uma certa jovialidade proveniente da falta de razão, que, **assim como não pode coibir as palavras, assim também não pode coibir os gestos exteriores (...), nem as palavras loucas nem as chocarriças..., a escurrilidade proferida pelos estultos, isto é, a jovialidade, que costuma provocar o riso.***

*...relativamente à palavra desordenada por excesso (...) dá lugar ao multilóquio;*

*...no concernente ao apetite, que de muitos modos se desordena com a comida e a bebida imoderadas, que por assim dizer travam o leme da razão.*

*...considera-se filha da gula a cegueira do sentido da inteligência... (q148, a6).*

### Sapateiro, Joane Antão: a Ira

O carácter da personagem capta-se na leitura do seu texto, pela intenção na fala constante dos diálogos e, aí sobressai a ira no desenho da figura, dada pelas expressões usuais da língua em situações de emoção enraivecida, e pelo furor e fel com que impregna as suas palavras. Mas mais ainda...

Na peça, como frisa o Diabo, o Sapateiro é especialista nos enganos, mas ao contrário dos casos anteriores, a enganar os outros com o seu ofício: *Calaste dous mil enganos. / Tu roubaste bem trint'anos / o povo com teu mester.* Vamos perceber porquê.

*Suma Teologia (II, II). Questão 158: Da Iracúndia.*

*...o homem inflamado pela ira palpita, o corpo treme, a língua se trava, as faces inflamam-se, exasperam-se-lhe os olhos e desconhece completamente os amigos: a boca forma as palavras, mas a mente não lhes distingue o sentido. (q158, a4).*

*São filhas da ira: a rixa, a intumescência de coração, a contu-*

*mélia, a vociferação, a indignação e a blasfémia. Nem a rixa nem a blasfémia se podem ler na personagem, mas as restantes filhas observam-se e, sobre isso diz frei Tomás: **a indignação contra quem nos iramos e que consideramos indigno por ter feito contra nós uma determinada injúria; pela intumescência de coração responderá o irado como se falasse ao vento e encherá de ardor o seu peito; a vociferação consiste em manifestarmos a ira pelo nosso modo de falar; a contumélia é a desordem pela qual prorrompemos em palavras injuriosas contra o próximo; as quais, se forem contra Deus, constituirão a blasfémia.** (q158, a7).*

Todavia, no caso do Sapateiro levanta-se um problema, pois, enquanto que nas restantes personagens há uma relação muito directa entre o nome da personagem, a designação da figura ou da actividade social que desempenha, e o pecado, vício capital que representam, no caso do Frade e do Sapateiro essa relação não existe, portanto: por que é que há de ser um Sapateiro a representar a ira? Serviria outra actividade ou ofício? Ora, neste caso, reconhecer a caracterização mais profunda da personagem implica ultrapassar a leitura dada pela alma simples, ir um pouco mais longe, e aprofundar o conhecimento a fim de reconhecer o universo social de quinhentos. A resposta à dupla questão é que Sapateiro era, naqueles tempos, o *epíteto injurioso* – a contumélia – dado aos Banqueiros, e daí a ira nesta figura.

Assim, vejamos onde encontra Gil Vicente a mais profunda e justificada caracterização.

*Suma Teológica (II, I). Tratado das paixões da alma.*

*Questão 46: Da ira, em si mesma.*

*A ira não se manifesta senão porque sofremos alguma tristeza e porque temos presente o desejo e a esperança de nos vingarmos, porquanto, no dizer do Filósofo, o irado nutre a esperança de se*

vingar; pois, deseja a vindicta como lhe sendo possível. (q46, a1).

São três as espécies de ira, o **fel**, porque se acende facilmente; a **mania** pela tristeza que causa, perdurando muito tempo na memória; o **furor** pelo que o irado deseja, a saber, a vindicta que não se aplaca enquanto não pune. (q46, a8).

Questão 47: Da causa eficiente da ira e dos seus remédios.

... a ira é o desejo de fazer mal a outrem, com fundamento na justiça vindicativa. Ora, a vingança supõe sempre a injúria preexistente. (q47, a1).

...as causas da ira reduzem-se ao desprezo, donde se destaca o **desdém** e a **contumélia** (uma afronta injuriosa e humilhante) numa dúplíce razão:

A primeira é que a ira deseja o mal de outrem, enquanto fundada na justiça vindicativa; e por isso, busca a vingança na medida mesma em que esta é considerada justa. Ora, não podemos tirar vingança justa senão daquilo que foi injustamente feito; e, portanto, o que provoca a ira é sempre algo considerado como injusto (...).

A segunda razão é que o desprezo se opõe à excelência do homem; pois desprezamos aquilo a que não damos nenhum valor. Ora, com todos os nossos bens ascendemos a uma certa excelência (...) os que nos ofendem consideramo-los como atacando a nossa excelência e como manifestando, portanto, o desprezo. (q47, a2).

...relativamente ao motivo, a excelência é a causa de nos irarmos facilmente. Pois, o motivo da ira é o injusto desprezo (...). Ora, é claro que quanto mais excelentes formos, tanto mais injustamente seremos desprezados naquilo por que nos exceleamos. Por onde, os que têm alguma excelência ficam sobretudo irados quando os desprezamos; p. ex., quando desprezamos o rico no seu dinheiro, o orador na sua eloquência e assim por diante.

...relativamente à disposição que o desprezo causa em nós (...) o que nos move à ira não é senão a ofensa, que nos punge,

*que moralmente nos magoa. (q47, a3). (...) O desprezo imerecido é o que sobretudo provoca a ira. Por onde, a deficiência ou a fraqueza daquele contra quem estamos irados contribui para o aumento da ira, enquanto aumenta o desprezo imerecido. E assim, quanto maior for alguém tanto mais será imerecidamente desprezado; e quanto menor, tanto mais imerecidamente despreza. (...) A resposta branda quebra a ira. (q47, a4).*

Questão 48: Dos efeitos da ira.

*...o movimento apetitivo da ira é causado por alguma injúria que nos é feita, (...) e tende a repelir a injúria pelo desejo da vindicta; donde uma grande veemência e impetuosidade no movimento da ira. (...) O que causa um certo ardor do sangue e dos espíritos no coração, que é o instrumento das paixões da alma. Donde (...) nos irados se manifestam certos indícios nos membros exteriores. Pois, como diz Gregório, estimulado pela ira, o coração incendiado palpita, o corpo treme, a língua trava-se, as faces afoguem-se, excitam-se os olhos e já os conhecidos de nenhum modo se reconhecem; a boca do irado quer gritar mas ignora o sentido o que haja de dizer. (q48, a2)*

*A ira é acompanhada da razão e priva-nos dela (...), quando o juízo da razão, embora não coíba o afecto do desejo desordenado da vingança, tem contudo vigor para coibir a língua de expressões desordenadas. (...) Às vezes a ira impõe silêncio, quase por um juízo, ao espírito perturbado — a perturbação da ira é levada até às partes exteriores do corpo e sobretudo, àquelas onde se manifesta mais expresso o influxo do coração, como os olhos, a face e a língua; e por isso, como já se disse, a língua trava-se, as faces afoguem-se, incendem-se os olhos; podendo ser tal a perturbação da ira que prive absolutamente a língua do uso da palavra. Daí resulta a taciturnidade. (q48, a4).*

Como afirmámos antes, é o pecado pelo vício *capital* que o condena, contudo, nem o Diabo nem o Anjo têm a capacidade



de ler a índole humana, portanto só lêem no candidacto ao embarque os seus pecadilhos, os roubos e mil enganões, porém, para o Anjo é sobretudo outra coisa que impede a personagem de embarcar, a sua carrega, as *formas* de cunhar moeda do Banqueiro, são estas *formas*, os cunhos das moedas, – e não as formas de um humilde sapateiro – que jamais poderiam ter entrada na barca do paraíso. De avental em modos de Sapateiro, *a carrega embaraça-o*, ele está furioso com o insultuoso epíteto.

### Florença: a Vanglória

Este caso é muito especial em Gil Vicente, pois, nos termos das caracterizações das personagens da peça e em confronto com a filosofia exposta na *Suma Teológica*, Florença peca de forma semelhante a Lúcifer. Contudo, porque se trata de um pecado humano, de um ser inferior aos anjos, o seu pecado reduz-se, passando por ser uma filha da soberba, a Vanglória.

Florença nunca intervém no diálogo nem o Diabo se lhe dirige, ela entra com o Frade bailando e cantando (?), coreografia, música (?), e certamente expõe um corpo artístico, e nas formas apuradas do figurino também as cores mais indicadas, em suma, o Belo, a Arte em toda a sua figura. As artes plásticas (Florença, onde se gera a Arte da Renascença) hão de estar presentes, ela não fala (um figurino retirado de uma pintura). O artista da renascença assumindo-se como o criador da Obra de Arte (senhor da sua Obra e assinando-a, os florentinos, Leonardo e Miguel Ângelo, etc., mas também Rafael junto do Papa Leão X, um Medici, os Senhores de Florença), na Soberba característica do seu ofício, anseia nele ocupar o lugar de Criador e, assim a sua obra constitui a sua Vanglória personalizada em Florença.

O Diabo constata a beleza de Florença – depois do Frade se lhe referir: *Por minha lá a tenho eu / e sempre a tive de meu* –

dizendo: *Fezestes bem que é fermosa*. Contudo, nos termos da peça, o Diabo não tem capacidade de ler a *índole* de Florença, porque o trabalho de criação artística ficou sedimentado na Obra. A Soberba integrou-se no Ser do indivíduo criador (no artista) por hábito, pela continuada pressão sobre o Intelecto (na Razão e a Vontade), configurando assim a *natureza do indivíduo* criador, na sua índole, o que se vai reflectir necessariamente na Obra produzida. Portanto, não se apercebendo o Diabo do pecado, como sucede com as restantes personagens. Além disso, no caso de Florença, ele também não está capacitado para lhe ler o *intelecto*, nem sequer a *Vontade*, isto é, o Diabo não está capacitado para ler e interpretar (Florença) a Obra de Arte, ele não a vê senão como mais um **objecto** do Frade, e por isso não lhe move qualquer acusação, nem tem palavras. Porém, sem qualquer acusação directa, o destino de Florença é a barca do inferno, porque no seu *vício capital* (Vanglória), a *Obra de Arte* perante a Glória infinita de Deus, constitui a vã glória do artista.

Ficou assim aberto à discussão, no subsequente serão da Corte portuguesa, a questão que se coloca na peça: se o Parvo Joane não tivesse impedido o acesso do Frade e Florença ao Anjo, que diria este a Florença, ou se haveria ele também de não lhe dirigir palavra?

Na peça, esta personagem constitui o principal **objecto** do Frade em todos os sentidos, a Arte, Florença a sua cidade, a sua dama, e também por ela a Vaidade do Frade que, como veremos, constitui uma figuração do Papa Leão X, por isso em Roma, lá no convento (Cúria Romana) todos fazem o mesmo, também os outros têm destas damas de sentido polivalente.

Contudo, esta é a interpretação que nós fazemos de Florença, querendo interpretar o carácter da figura na personagem criada por Gil Vicente, isto é, tentando alcançar o pensamento do

Autor no desenho da personagem, conquanto o carácter da personagem é sempre criado no *enredo* em função da *acção dramática* com o objectivo de integrar e participar no *mythos* desenvolvido na peça. Isto porque Tomás de Aquino, como alma medieval, não trata especificamente de questões de Arte, menos ainda da Arte como conceito moderno, renascentista, pelo que Gil Vicente, tratando-se de um caso de actualidade, desenhou a figura e a sua *acção* na peça, conforme os seus próprios conceitos, em paralelo com os parâmetros das restantes figuras e nos termos de uma lógica de confronto com o pensamento de frei Tomás, dando oportunidade de, em debate, tais conceitos serem explicitados e discutidos no serão da Corte portuguesa.

Assim, lemos na *Suma Teológica I*,

*Questão 45, Art.5 – Se só Deus pode criar.*

*...criar não pode ser acção própria senão de Deus (...), produzir o ser em absoluto, e não enquanto tal ou tal, pertence à noção de criação. Por onde é manifesto, que a criação é acção peculiar do próprio Deus.*

*Pode dar-se, porém, que uma coisa participe da acção peculiar a outra, não por virtude própria, mas instrumentalmente, enquanto age por virtude dessa outra; (...) embora a criação seja acção própria de uma causa universal, contudo uma causa inferior, enquanto age em virtude da causa primeira, pode criar (...). Mas isto não pode ser. Pois, a causa segunda instrumental não participa da acção da causa superior, senão enquanto, por alguma causa que lhe é própria, coopera para o efeito do agente principal. Pois, se assim não agisse, segundo o que lhe for próprio, em vão se esforçaria para agir; e nem seria necessário haver instrumentos determinados de determinadas acções. Assim vemos que o machado, cortando a madeira, fabrica um escabelo [banco], efeito próprio do agente principal. Mas o efeito próprio*

*de Deus criador – o ser em absoluto – é pressuposto a todos os outros. Por onde não pode nenhum outro ser cooperar dispositiva e instrumentalmente para tal efeito, porque a criação não depende de um pressuposto que possa ser disposto por acção do agente instrumental. Assim que é impossível convenha a alguma criatura o criar, quer por virtude própria, quer instrumentalmente, quer por ministério. E, sobretudo, é impróprio dizer que um corpo crie, pois nenhum corpo age senão por contacto ou movendo; e assim requer para a sua acção algo de preexistente que possa ser tocado ou movido; o que é contra a noção de criação.*

E quanto ao conceito de Arte, o que encontramos de mais avançado expresso por Tomás de Aquino, encontra-se no que a seguir se transcreve por completo para não deixar dúvidas, e pelo que se conclui, não ultrapassa o conceito medievo que lhe é próprio, aliás, o mesmo que temos criticado por ser ainda o conceito de Arte que vamos observando na grande maioria do corpo docente das universidades portuguesas.

**Questão 57: Da distinção entre as virtudes intelectuais**

*Art. 3 — Se a arte é uma virtude intelectual.*

*— A arte não é mais que a razão recta de acordo com a qual fazemos certas obras. E a bondade destas não consiste em o apetite humano se comportar de um determinado modo, mas em ser boa, em si mesma, a obra feita. Pois, o que importa para o louvor do artista, como tal, não é a vontade com que faz a obra, senão a qualidade da obra feita. Por onde, propriamente falando, é um hábito operativo. E contudo convém em algo com os hábitos especulativos. Pois, também a estes importa o modo de ser do objecto considerado, mas não como se comporta o apetite humano em relação a ele. Assim, desde que o géometra demonstre a verdade, pouco importa como se comporte quanto à parte apetitiva, se está alegre ou irado; e o mesmo se dá com o artífice, segundo já se*

*disse [com o escabelo, mocho, banco]. Por onde, a arte supõe a noção de virtude do mesmo modo que os hábitos especulativos; pois, nem estes e nem aquela fazem a obra boa quanto ao uso — o que é próprio da virtude que aperfeiçoa o apetite mas só quanto à faculdade de agir rectamente. Mesmo no que é especulativo entra algo de prático, de certo modo; por exemplo, a construção de um silogismo ou de uma oração congruente, ou a acção de numerar ou medir. E portanto, todos os hábitos especulativos ordenados a essas operações da razão chamam-se, por semelhança, artes liberais, para se diferenciarem das artes ordenadas às obras exercidas pelo corpo, que são, de algum modo, servis, pois estar o corpo servilmente sujeito à alma, e ser o homem, pela alma, livre. Ao passo que as ciências não ordenadas a nenhuma dessas obras se chamam absolutamente, ciências e não artes. Nem é necessário, por serem as artes liberais mais nobres, que mais se lhes adapte a noção de arte.<sup>27</sup>*

Como afirmámos o Frade e Florença personificam a Vaidade e a Vanglória, mas Florença não tem voz, e assim, será pelas intervenções do Frade e do seu confronto com o Diabo, que o encenador há de perceber a caracterização dele e dela que, como se comprova, segue a orientação de frei Tomás:

*Suma Teológica (II, II). Questão 132: Da Vanglória.*

*... a glória é um efeito das honras e dos louvores; pois, torna-se ilustre no conhecimento dos outros quem é louvado ou o a quem*

---

27 - Importa ter presente que o conceito de Ciência, em causa no texto de Tomás de Aquino, é o conceito medieval, não o conceito *moderno* (renascentista) de Ciência. Porém, são estes conceitos medievais que, para as disciplinas fora da especialidade de cada um, permanecem ainda como conceitos de Arte e de Ciência correntes no *universo da população académica* das universidades (e assim, no sistema educativo), aliás como toda a estrutura universitária se tem mantido medieval, até nas cerimónias, vassalagem e rituais.

*se tributam quaisquer reverências. E como o objecto da magnanimidade são as honras, como se disse, há de por consequência ter também como objecto a glória; isto é, como o magnânimo aceita moderadamente as honras assim também pode aceitar moderadamente a glória. Por ande, o desejo desordenado da glória opõe-se directamente à magnanimidade. (q132, a2).*

*... Gregório considera a soberba a rainha de todos os vícios, e tem como vício capital a vanglória, que imediatamente nasce dela. E o faz com razão. Pois, a soberba, segundo depois diremos, importa o desejo desordenado da excelência. Ora, de todos os bens que desejamos resulta uma certa perfeição e excelência. Por onde, os fins de todos os vícios se ordenam para o fim da soberba. (...) Ora, dentre os bens pelos quais conseguimos alguma excelência, o primeiro lugar pertence à glória, enquanto implica a manifestação de alguma bondade; pois, o bem é naturalmente amado e honrado por todos. Por onde, assim como pela glória divina conseguimos a excelência na ordem divina, assim, pela glória humana, conseguimos a excelência, na ordem humana. E portanto pela sua afinidade com a excelência, que os homens soberanamente desejam, há de ser necessariamente a glória muito desejável, e de a buscarmos desordenadamente nascerão muitos vícios. Logo, a vanglória é pecado capital. (q132, a4).*

*...o fim da vanglória é a manifestação da nossa própria excelência, (...) quer por palavras, (...) ou por actos, os quais, se forem verdadeiros e despertarem nos outros uma certa admiração, dão lugar ao espírito de novidade, a qual os homens sobretudo, costumam admirar; (q132, a5).*

### **Frade, frei Babriel: a Vaidade (e Usurpação)**

No caso do pecado capital da Vaidade, à primeira vista surge-nos uma dificuldade, pois Tomás de Aquino não se pronuncia directamente sobre o caso, tratando-a como descendente de

outros pecados maiores. Donde, para Gil Vicente essa situação, na aparência, não lhe serviu para caracterizar a figura representada na personagem, mas como a nossa metodologia de trabalho funciona partindo *de baixo para cima*, isto é, sempre a partir dos dados exactos do texto em análise (o texto da peça de teatro), no caso, ao contrário do que temos vindo a apresentar com a *Suma Teológica*, pois, *de cima para baixo* a demonstração se torna fácil dado que a maioria das pessoas conhece o texto da peça, verificámos que a manifestação geral da Vaidade do Frade se desdobra em várias facetas, para além da formosura apresentada pela sua Florença e confirmada pelo Diabo, ele diz ser cortesão, habituado aos *serões artísticos e culturais* (pelo que diz o Diabo), demonstra a perícia na dança e no trautear da música condizente com a Corte, ou seja a dança e os divertimentos também com ela compatíveis, um *gentil padre mundanal* (diz o Diabo), mas um padre *enamorado e tanto dado à virtude e com tanto salmo rezado*, depois ainda, desdobra-se num padre *frei capacitado*, mestre de esgrima, demonstrando grande sabedoria na arte da esgrima, além da ligeireza de movimentos de ataque e defesa, conhecimento das tretas de esgrimir, por fim uma figura que não tolera o confronto com a imundice, nem um baixo insulto (não responde) na linguagem irónica de Joane o Parvo. Portanto uma figura da elite, culta e muito delicada, ou amiga (participativa) das Artes e da Cultura.

Entretanto, em oposição à Vaidade e presunção encontramos em Tomás de Aquino a *virtude da modéstia*, em especial enquanto *reguladora dos divertimentos e movimento exteriores do corpo* (manifestados pela dança e esgrima), da *modéstia enquanto ornamentação do corpo* (Florença) e, sobretudo (na base da sua entrada em cena e apresentação) pelo fundamental interesse pelas Artes e pela Cultura, no desejo de Conhecer, que

||||||||||||

em Aquino se nomeia por *Curiosidade*. O que é curioso é que todas estas questões estão numa sequência na *Suma Teológica*, a obra de que nos temos servido, e que naturalmente serviu a Gil Vicente. Vejamos então onde se encontra a matéria que serviu para figurar a graveza capital dos pecados da Vaidade e Vanglória, começando pela Curiosidade.

*Suma Teológica (II, II). Questão 167: Da curiosidade.*

...o vício do estudo não recai directamente sobre o conhecimento intelectual, mas, sobre o desejo do conhecimento e o esforço [estudo] para o obter. (...)

...Quanto ao desejo de conhecer a verdade e o estudo para consegui-lo, ele pode ser recto ou pervertido (...), o vício pode consistir na desordenação mesma do apetite e do estudo, na aprendizagem da verdade. E isto de quatro maneiras.

Primeiro, se preferimos um estudo menos útil a outro a que deveríamos necessariamente nos aplicar. Por isso, diz Jerónimo: **Vemos certos sacerdotes, deixando de lado os Evangelhos e Profetas, lerem comédias e cantarem palavras eróticas de versos bucólicos.**

Segundo, se procuramos aprender de quem não é lícito que o façamos; **tal o caso de quem procura obter dos demónios certos conhecimentos futuros...**

Terceiro, quando desejamos conhecer a verdade sobre as criaturas, sem a referir ao fim devido, que é o conhecimento de Deus...

Quarto, quando nos esforçamos por conhecer uma verdade superior à faculdade do nosso engenho; pois, assim, facilmente caímos em erros. (q167, a1).

...o conhecimento sensível ordena-se [submete-se] ao intelectual, especulativo ou prático. Por onde, **empregar estudo em conhecer as causas sensíveis pode ser vicioso, de dois modos:**

...se o conhecimento sensível não se ordena a nada de útil (...).



... se o conhecimento sensível se ordena a um mau fim (...).

...**a curiosidade versa sobre o prazer resultante do conhecimento de todos os sensíveis.** E se chama concupiscência dos olhos, sobretudo, **por serem os olhos de entre os sentidos, os que conhecem; donde vem o dizermos, que todos os sensíveis são vistos** (...). A assistência aos espectáculos torna-se viciosa, quando nos inclina aos vícios da lascívia ou da crueldade, por causa do que neles se representa. (q167, a2).

**Questão 168: Da modéstia enquanto consistente nos movimentos exteriores do corpo.**

– A virtude moral (a Moral) tem por fim pôr ordem racional nos actos humanos. (...) os movimentos exteriores do homem são ordenáveis pela razão; pois, os membros exteriores se movem pelo império da razão. Por onde, é manifesto, que à virtude moral compete pôr ordem nesses movimentos. Por duplo fundamento: um, a conveniência da pessoa; outro, a conveniência com as demais pessoas, a matéria ou os lugares. (...) Donde **o decoro**, que respeita à conveniência da pessoa; (...) e **a boa ordenação**, que respeita a conveniência com os diversos materiais e com as suas circunstâncias... (q168, a1).

...os bens sensíveis são conaturais ao homem. Por onde o elevar-se a alma sobre o sensível, entregue à actividade racional é causa de uma certa fadiga psíquica, quer nos apliquemos à actividade da razão prática, quer à da especulativa; mas, sobretudo, se nos entregarmos à actividade contemplativa, pela qual mais nos elevamos acima do sensível. (...) Donde (...) é necessário buscar o remédio à fadiga da alma nalgum prazer, afrouxando o esforço com que nos entregamos à actividade racional. (...) Ora, as palavras ou obras, com as quais só buscamos a diversão da alma, chamam-se lúdicas ou jocosas. (...) Por onde, é necessário recorrer a eles de tempos a tempos. Mas devemos tomar, nessa matéria, tríplice cautela. – Primeiro e principalmente, não devemos nos

com prazer em quaisquer actos ou palavras torpes ou nocivas. (...) – A segunda cautela a tomar é que a gravidade da alma não desapareça de todo. (...) – E em terceiro lugar, devemos atender a que, como em todos os demais actos humanos, **convenham os divertimentos à pessoa, ao tempo e ao lugar e se ordenem segundo as demais circunstâncias devidas**: isto é, sejam dignos do tempo e do homem... (q168, a2).

– Em toda matéria susceptível de ser dirigida pela razão, excessivo se chama o que lhe ultrapassa a regras, e mesquinha o que fica aquém da regra racional. Ora, como dissemos, as palavras ou acto lúdicos ou jocosos são dirigíveis pela razão. Por onde, divertimento excessivo é o que ultrapassa a regra racional. (...) Primeiro, pela espécie mesma dos actos diversivos; e esse género de divertimento se chama, segundo Túlio, indecoroso, impudente, flagicioso, obsceno; a saber, quando se empregam, como divertimentos, palavras ou actos torpes, ou redundam em prejuízo para o próximo, e que, em si mesmos, são pecados mortais. De outro modo, **pode haver excesso no divertimento, por falta das circunstâncias devidas; por exemplo, quando se buscam os divertimentos em tempos ou lugares impróprios, ou fora da conveniência da matéria ou da pessoa**. E isto pode às vezes ser pecado mortal, por causa da veemência do afecto neles posto, e o prazer do qual se prefere ao amor de Deus, de modo que não se evita o gozo de tais prazeres contrários aos preceitos de Deus ou da Igreja... (q168, a3).

Questão 169: Da modéstia enquanto reguladora do ornato...

As coisas exteriores, em si mesmas, de que o homem usa, não são matéria de nenhum vício, que só existe em quem as emprega imoderadamente. Ora, essa imoderação pode dar-se de dois modos: Primeiro, relativamente ao costume daqueles com quem convivemos. E por isso diz Agostinho: Os delitos contra os costumes locais devemos evitá-los segundo a diversidade desses costumes; pois, o pacto social estabelecido numa cidade ou num povo, pelo

*uso ou pela lei, não poderia ser infringido pelo capricho de um cidadão ou de um estrangeiro. Há deformidade em toda parte, que esteja em desacordo com o todo. De outro modo, pode haver imoderação, no uso das referidas coisas, pelo afecto desordenado de quem usa delas (...).*

*Ora, esse afecto desordenado pode pecar, por excesso de três modos. Primeiro, se buscamos a glória humana, pelo cuidado excessivo com o nosso vestuário; isto é, quando as nossas vestes e cousas semelhantes são acompanhadas de ornatos (...), pois ninguém se veste de roupagens preciosas, isto é; que lhe excedem o estado próprio, senão em vista da vanglória. De outro modo, se nos preocupamos excessivamente com o nosso vestuário, em vista do prazer; (...). Terceiro, se nos preocupamos excessivamente com a roupagem externa, mesmo se não há nenhum fim desordenado. (q169, a1).*

**Questão 40: Da guerra.**

*...os exercícios bélicos repugnam soberanamente às funções a que são destinados os bispos e os clérigos, por duas razões: Primeiro, por uma razão geral, a saber, que esses exercícios trazem as maiores inquietações e, por isso, impedem grandemente a alma da contemplação das coisas divinas, do louvor de Deus e da oração pelo povo, o que tudo é obrigação dos clérigos. (...) Segundo, por uma razão especial. Pois, todas as ordens dos clérigos se dirigem ao ministério do altar, no qual está sacramentalmente representada a paixão de Cristo, (...) Por isso, está instituído que quem derrama sangue, mesmo sem pecado, o faz irregularmente. Pois, a ninguém que seja destinado a uma obrigação é lícito o que o torna incompatível com ela. Portanto, **aos clérigos de nenhum modo é lícito fazer guerra ordenada à efusão do sangue.** (q40, a2).*

No caso do Frade há ainda que considerar que Joane o acusa de roubar a espada, o que na verdade quererá dizer que poderá ter usurpado um cargo de chefia militar.

Como se torna evidente pela caracterização do Frade e por Florença, Gil Vicente figura na personagem o Papa Leão X e se, ainda assim, alguém quiser colocar quaisquer dúvidas, o nome de Florença para a dama desfaz as hesitações. Convém ainda sublinhar que o facto de a personagem Frade (*frei Babriel*, por semelhança com Gabriel) estar definida como um frade, não implica que a personalidade figurada seja também um frade, e muito menos que seja um frade dominicano, ou que a personagem seja um frade padre dominicano. O Frade faz uma referência a São Domingos fundador da Ordem dos Pregadores, também conhecida por Ordem dos Dominicanos, que na época dirige o Santo Ofício, a Inquisição. Portanto, a interpretação que se pode dar aos versos, à frase, pode ser bastante controversa, podia até considerar-se uma ameaça com a Inquisição ao ser *tratado com tanta descortesia* por parte do Diabo, porque a frase é uma interjeição, que vem a propósito do que disse o Diabo momentos antes da lição de esgrima: *Devoto **padre** marido / havês de ser cá pingado*. Ao que o Frade responde, após a esgrima: ***Padre** que tal aprendia / no inferno há d’haver pingos? / Ah nom praz a sam Domingos / com tanta descortesia*. Isto é, não agrada a São Domingos – à Ordem dominicana de frades-padres doutores – que um padre (tal como a personagem a si se refere) seja tão mal tratado como ele está sendo. Porém, há que esperar pela análise aprofundada da peça para apreender a interpretação correcta.

### Alcoviteira, Brísida Vaz: a Luxúria

Neste caso há de se considerar o que diz frei Tomás de duas formas, a conduta da sedutora Brísida Vaz, luxuriosa em si mesma, perante o Diabo e até o Anjo, e depois, a sua conduta libidinosa em confronto com os objectivos a alcançar: as pretendidas consequências na vítima submetida à sua lascívia, o Anjo.

*Suma Teológica (II, II). Questão 153: Da Luxúria.*

No primeiro caso Tomás de Aquino baseia-se em Isidoro de Sevilha que vê quatro derivados da luxúria: o turpilóquio, a escurrilidade, a lubricidade e o estutilóquio.

***...certos actos exteriores desordenados e sobretudo ligados às palavras (...)***

***(...) a boca fala da abundância do coração, (...) cheio de torpes concupiscências, prorrompem facilmente em turpilóquios.***

***(...) a luxúria causa a inconsideração e a precipitação há de (...) fazer prorromper em palavras levianas e inconsideradas, o que constitui a escurrilidade.***

***(...) os luxuriosos buscam o prazer, ordenam ao prazer até as suas palavras e então prorrompem em vocábulos lúbricos.***

***(...) a luxúria perverte, por causa da cegueira do espírito que produz. E por isso, prorrompe em estutilóquios, proferindo assim, com suas palavras, os prazeres que deseja a quaisquer outras coisas. (q153, a5).***

No segundo caso, Brísida Vaz pretende pela sedução libidinoso: (1) afectar a inteligência do Anjo (desordenando a Vontade e a Razão) provocando a *cegueira do espírito*; criando assim condições (2) à negação de quaisquer conselhos por parte da Razão a fim de precipitar uma decisão do Anjo; (3) impedir o juízo sobre o que o Anjo deve considerar fazer ou não fazer; e (4) impedir que o Anjo cumpra o que a Razão ainda tenha capacidade de mandar executar, criando a *inconstância* que pode levar o Anjo a aceitar a sua entrada na barca do paraíso.<sup>28</sup> Mas é evidente que o

28 - Introduzimos este parágrafo só como exemplo do desenvolvimento da encenação, com as outras personagens abstermo-nos de tal, mas podíamos dizer algo semelhante, chegando à conclusão seguinte: Há aqui pano para mangas para o desenvolvimento da performance do diálogo de confronto de ambos, no caso da Alcoviteira com o Anjo, com a gestão do tempo entre as palavras e as frases, as tonalidades e a expressão, os movimentos dos corpos de ambos, os gestos, etc..

Anjo, desprovido de corpo, uma natureza puramente intelectual, nem sequer se apercebe. Vejamos nas palavras de frei Tomás:

*...pela luxúria, sobretudo, as potências superiores, isto é, a razão e a vontade, ficam desordenadas. Ora, são quatro os actos da razão, na ordem prática. – Primeiro, a simples inteligência, que apreende um fim como bem. E este acto fica impedido pela luxúria (...) chama-se-lhe a cegueira do espírito. – O segundo acto é o conselho sobre os meios que devemos aplicar para a consecução do fim. E este também fica impedido pela concupiscência da luxúria (...), denomina-se precipitação, que implica a ausência do conselho, como provamos. – O terceiro acto é o juízo sobre o que devemos fazer que também fica impedido pela luxúria (...) denomina-se inconsideração. – Enfim, o quarto acto é a ordem da razão sobre o que se deve fazer que também fica impedido pela luxúria; porque o ímpeto da concupiscência impede-nos executar o que a razão decretou que deveríamos fazer, (...) e chama-se inconstância. (q153, a5).*

### Judeu: a Inveja (e Heresia)

O caso do Judeu apresenta-se quase inversamente (em termos de semelhança) ao do Sapateiro, nos dois casos as causas apontadas para o maior impedimento do embarque é a carga, no caso do Judeu para o inferno pelo Diabo, no caso do Sapateiro para o paraíso pelo Anjo, assim prevalecendo a carga sobre o sujeito que a transporta. Contudo, é o vício capital na índole das personagens que as conduz directamente ao inferno. O pecado capital do Judeu é a Inveja, e esta entristece-o, pelo que alguns dos comportamentos podem estar muito próximo dos da acídia, mas manifestando ódio e não rancor. A heresia no Judeu é um efeito, é fruto da sua inveja, por inveja odeia e ofende um santo num lugar sagrado (São Gião) na acusação de Joane como atrás referimos, quando este o impede de chegar ao Anjo.

Suma Teológica (II, II), Questão 36: Da Inveja.

...pode suceder que o bem alheio seja considerado como nosso mal próprio. E então pode haver tristeza causada pelo bem alheio, (...) ou consideramos o bem de outrem como nosso mal próprio, quando vem diminuir a nossa glória ou a nossa excelência. E deste modo a inveja se entristece com o bem alheio. (...).

**...não invejamos aos que distam muito de nós, pelo lugar, pelo tempo ou pelo estado; mas aos que nos são chegados, e aos quais pretendemos igualar ou sobrepujar.** Pois, a nossa tristeza é causada por nos excederem eles em glória e ir isso contra a nossa utilidade. (...) Ninguém se esforça por conseguir aquilo que de todo lhe falta. Por isso não invejamos a quem nisso nos excede. Mas quando nos falta pouco, parece-nos podermos alcançá-lo, e então a isso nos esforçamos.

... visando diminuir a glória de outrem, ou o consegue e, então, tem lugar a exultação com as adversidades alheias, ou, não o consegue e então é **o caso da aflição com a prosperidade alheia.** Quanto ao termo, ele consiste no ódio; pois assim como o bem que deleita causa o amor, assim a tristeza causa o ódio, conforme dissemos. **Quanto à aflição causada pela prosperidade do próximo, ela é de um modo, a inveja mesmo,** a saber, quando nos entristecemos com a prosperidade de alguém por ver que tem uma certa glória. (...) ou se realiza contra o esforço do invejoso... (q36, a4).

Questão 99: Do Sacrilégio.

...chama-se sagrado o que é ordenado ao culto divino (...); também o que é destinado ao culto divino se torna por assim dizer uma coisa divina, e, portanto, é-lhe devida, de certo modo, a reverência devida a Deus. Logo, tudo o que constitui irreverência às causas sagradas constitui injúria a Deus e tem natureza de sacrilégio. (q99, a1).

||||||||||||

(...) o principal é a Eucaristia, que encerra o próprio Cristo. Por onde, o sacrilégio cometido contra esse sacramento é de todos o gravíssimo. Depois dos sacramentos, ocupam o segundo lugar os vasos consagrados para recebe-los; e as imagens, e as relíquias dos santos, nas quais de certo modo as pessoas mesmas, dos santos são veneradas ou desrespeitadas. (...) Portanto, quem peca contra qualquer dessas cousas incorre em crime de sacrilégio. (q99, a3).

Um acto sacrilégio é uma heresia, – E ele mijou nos finados / n'êgueja de sam Gião – pecando o Judeu por heresia, assim se enquadrando no confronto com o *Inferno* de Dante.

Também no caso do Judeu, ficou aberto à discussão no subsequente serão da Corte portuguesa, a questão que se coloca na peça: se o Parvo Joane não tivesse impedido o Judeu de ter acesso ao Anjo, o Bode (cabrão) que ficou impedido de entrar na embarcação do inferno, teria ou não, entrada na barca do paraíso? O facto de ser judeu implicará ser herege? E porquê?

### Corregedor e Procurador: a Fraude (e Ganância)

Neste caso estamos mais uma vez perante um par de figuras que no conjunto personalizam um pecado mortal, proveniente de um hábito, tornado afim de vício capital, também não percebido pelo Diabo nem pelo Anjo, como acontece com todas as outras personagens, e portanto também não declarado nas acusações. Porém, será um *vício capital* não canónico, não faz parte da listagem da Igreja embora referido por Tomás de Aquino. Podemos perceber-lo pelo conluio entre as duas personagens, e depois pelo encontro destes com Brísida Vaz, que estaria habituada a urdir tramóias que estas personagens supostamente executariam, portanto fraudes. Assim, seguindo os pecados mais graves no *Inferno* de Dante, a Fraude está no oitavo círculo, an-



tes da Traição que está no nono. Para Gil Vicente o pecado destas personagens está agravado pelo *vício do dinheiro*, a **ganância** (avareza, que com a soberba, faz parte do duo que encabeça todos os pecados) que leva os homens da lei a cometer a Fraude por malícia intencional e Traição a todos princípios para que foram destinados no exercício do trabalho social.

Torna-se importante referir que assim como as personagens, Sapateiro, Frade, Parvo, etc., não representam exactamente sapateiro, frade, ou um parvo, etc., assim também o Corregedor não será propriamente um juiz e o Procurador um procurador. A questão para Gil Vicente é que para representar a Fraude não (há) havia nada melhor do que a Justiça em Portugal, aliás como há de referir também João de Barros em 1532 (em *Ropicapnefma*). Podemos portanto concluir que o par de figuras representa a Justiça, que afinal é uma fraude, isto é, que tem um *vício capital* já impregnado na sua natureza, adquirido por acções continuadas pelo hábito, que já faz parte da sua índole, a **Fraude**.

No *Inferno* de Dante a **Fraude** está em *Malebolge*, as fossas do mal, onde se encontram os luxuriosos e sedutores, adúlteros e lisonjeiros, traficantes (simoníacos), mágicos e adivinhos, corruptos, hipócritas, ladrões (rapina e furto), maus conselheiros, instigadores e semeadores de discórdias (cismáticos), e os falsos e falsificadores. Como se pode constatar as acusações feitas às duas personagens, Corregedor e Procurador (incluindo as acusações feitas por Joane) estão listadas nos condenados que se encontram nas dez fossas do mal do *Malebolge*. A Fraude é ainda pronunciada entre Brísida Vaz e o Corregedor, quando este diz: *E vós tornar a tecer / e urdir outra meada*. Entendendo-se claramente que se denuncia um plano concertado para, como algumas fraudes anteriores, se virem a cometer outras fraudes, urdir e tecer *outra meada*. Trata-se portanto de intenção e malícia.

Em consequência, a caracterização das personagens no seu vício, será bastante mais subtil e difícil, vai basear-se necessariamente na *simulação de carácter*, isto é, na *hipocrisia* que terá de ser manifestada pelas personagens. Para o compreendermos melhor, e para sublinhar a **traição** ao bem comum e aos princípios da ética, é importante apresentarmos o exposto por frei Tomás a propósito de algumas referências no diálogo das personagens: o Direito, a Justiça, a Lei e a Ciência.

*Suma Teológica (II, II). Questão 57: Do direito.*

*... é próprio à justiça ordenar os nossos actos que dizem respeito a outrem. Porquanto, implica uma certa igualdade (...). Ora, a igualdade supõe relação com outrem...*

*A **rectidão** que implica a obra da justiça, além da relação com o agente, supõe relação com outrem. Pois, consideramos justa uma acção nossa, quando corresponde, segundo uma certa igualdade, a uma acção de outro; assim, a paga da recompensa devida por um serviço prestado. Por onde, chama-se justo o acto que, por assim dizer, implica a rectidão da justiça, e no qual termina a actividade desta, (...) tem o seu objecto em si mesmo determinado, e que é chamado justo. E este certamente é o direito. Por onde, é manifesto que **o direito** é o objecto da justiça. (q57, a1).*

*Questão 58: Da justiça.*

*...o próprio da justiça é rectificar os actos humanos, é necessário que essa relação com outrem, que a justiça exige, diga respeito a agentes que podem agir diversamente. (q58, a2). (...) O acto próprio da justiça não consiste senão em dar a cada um o que lhe pertence. (q58, a11).*

*Se se trata da justiça legal, é manifesto que ela é a mais preclara de todas as virtudes morais, pois, o bem comum tem preeminência sobre o bem particular. (q58, a12).*

*Suma Teológica (II, I). Questão 90: Da essência da lei.*



Questão 55: Dos vícios opostos à prudência...

...de um modo, quando a razão é levada a alguma conclusão falsa, que parece verdadeira; de outro, por proceder a razão de certos princípios falsos, que parecem verdadeiros, para chegar quer a uma conclusão verdadeira quer a uma falsa (...); o que implica o pecado de astúcia. (q55, a3).

– **Assim como o dolo consiste na execução da astúcia, assim também a fraude. Mas diferem em que o dolo se aplica universalmente à execução da astúcia, quer por palavras, quer por actos. Ao passo que a fraude se aplica mais propriamente à execução da astúcia, por meio de actos.** (q55, a5).

Como já dissemos a prudência da carne e a astúcia juntamente com o dolo e a fraude têm certa semelhança com a prudência, por implicarem um certo uso da razão. Principalmente, porém entre as outras virtudes morais, usa da razão a justiça, que tem na sua sede no apetite racional. Por onde, o mau uso da razão também se manifesta sobretudo nos vícios opostos à justiça. Ora, o vício que se lhe opõe por excelência é a avareza. Por isso, os referidos vícios nascem dela, principalmente. (q55, a8).

Questão 66: Do furto e do roubo.

– A rapina implica, uma certa violência e coação, pela qual e contra a justiça, tiramos a alguém o que lhe pertence. Ora, na sociedade humana só pode exercer a coação quem é investido do poder público. E portanto, a pessoa privada, não investida do poder público, que tirar violentamente uma coisa a outrem, age ilicitamente e pratica uma rapina, como é o caso dos ladrões. Aos governantes, porém foi dado o poder público para serem guardas da justiça. Por onde, não lhes é lícito usar de violência e de coação senão de acordo com os ditames da justiça; e isto, quer lutando contra os inimigos, quer punindo os cidadãos malfazejos. E o acto violento pelo qual se lhes tira uma coisa, não sendo contrário à justiça, não tem natureza de rapina. Mas, os que, investidos do

***poder público, tirarem violentamente aos outros, contra a justiça, o que lhes pertence, agem ilicitamente, cometendo rapina e são por isso obrigados à restituição.*** (q66, a8).

*... a rapina é mais grave pecado que o furto (...), a rapina não somente causa dano a outrem nos seus bens, mas ainda lhe redundava numa certa ignomínia ou injúria. O que prepondera sobre a fraude ou o dolo, próprios do furto.* (q66, a9).

Questão 78: *Da causa do pecado, por parte da vontade, chamada malícia.*

*...quem peca por hábito peca com malícia intencional.* (q78, a2). *Quando pecamos por malícia intencional, o acto pecaminoso é mais próprio à vontade, que por si mesma o busca. (...) Por onde, o pecado, pelo facto mesmo de ser procedente da malícia, agrava-se, e tanto mais quanto mais veemente for a malícia. (...) O hábito inclinante ao pecado por malícia é uma qualidade permanente.* (q78, a4).

### **Enforcado: a Acídia (e Traição)**

Já expusemos grande parte da sua caracterização, referindo o ampliar do seu pecado capital no momento da execução – o não reconhecimento do acto de misericórdia de Garcia Moniz, e portanto, também *em desprezo de um bem divino* – pecado que, além da acídia (acédia), traduzida na profunda tristeza que lhe é adjunta, se concretiza (concretizou) em vida pela **traição**, – o motivo que o condenou à pena capital – por uma consequência na natureza do indivíduo (na índole), pelo agir do pecador ao procurar abafar e vencer (consequência da acídia) a sua *acentuada tristeza* revoltando-se contra os motivos que a vinham provocando. Assim, como veremos noutra nível de análise, com este pecado da *traição*, completa Gil Vicente algum paralelismo com o progressivo aumento da gravidade dos pecados, descendo, ou afundando-se nos círculos do *Inferno* de Dante.

Porque não há dúvida que Gil Vicente criou uma cena em que, na peça, Garcia Moniz teria *de facto* dito ao Enforcado o que ele descreve: *que os que morrem como fiz / são livres de Satanás. // E disse-me que a Deos prouvera (770) / que fora ele o enforcado / (...) / que o lugar dos escolhidos (780) / era a forca e o Limoeiro*. Isto é, que Garcia Moniz, no universo da peça, no seu acto de misericórdia se colocou no lugar do Enforcado, e que lhe terá dito, que se em consciência ele se revoltou contra um Mal, lutando pelo que seria de Justiça, então estaria de bom gosto no lugar dele, porque tal como descreve o Enforcado, na sua *divagação da mente relativa ao ilícito* era logo *o paraíso (...), era santo o meu baração...* Porém, na peça a revolta do Enforcado que teve como consequência a condenação à forca com espera na prisão do Limoeiro, em consciência, não foi por uma luta ou algo contra um Mal, com o objectivo de restabelecer um Bem justo, mas apenas a sua grande ambição que, ao não ser satisfeita, o conduziu à profunda tristeza. Depois, como diz o Diabo, referindo-se à misericórdia divina possível pelo arrependimento, quando com o baração ao pescoço, e segundo o que teria dito Garcia Moniz: *Se o que disse tomaras / certo é que te salvaras. / Nam o quiseste tomar...*

Deste modo constata-se que a figura do Enforcado reveste-se da maior importância para um outro nível de leitura de *Inferno* e do *Auto das Barcas*, a sua identificação contribuirá para melhor compreendermos a *acção dramática* da peça, passando do *enredo* ao *mythos*.

Correndo o risco de nos repetirmos em alguns pontos, devemos agora expor o que Tomás de Aquino apresenta como a caracterização deste pecado capital.

*Suma Teológica (II, II). Questão 35: Da acédia (acídia)*  
*A acédia, segundo Damasceno, é um tédio que acabrunha; isto*

*é, que deprime de tal modo a alma do homem que não lhe apraz fazer nada; assim como tudo o que é ácido é ao mesmo tempo frio. (q35, a1). ... a acédia consiste em nos entediarmos com o bem espiritual enquanto bem divino. Por isso, é genericamente pecado mortal. (q35, a3).*

*Ora, como os homens praticam muitos actos, visando o prazer, quer para consegui-lo, quer levados à acção pelo ímpeto do mesmo; **assim também fazem, por tristeza, muitos actos, quer para evitá-la, quer arrastados pelo peso dela, a agir. (...)***

*Gregório atribui seis filhas à acédia, que são: **a malícia, o rancor, a pusilanimidade, a desesperação, a negligência relativa ao que é de preceito, a divagação da mente relativa ao ilícito.** (...) Cassiano também distingue a tristeza da acédia, (...) a tristeza não é um vício distinto dos outros, quando nos leva a abandonar uma obra penosa e laboriosa, ou quando oriunda de quaisquer outras causas. Mas só quando nos entristecemos com o bem divino, e isso concerne à essência da acédia (...).*

*...da tristeza há de necessariamente provir uma dupla consequência: primeiro, o afastar-se o homem do que entristece; segundo, buscar o com que se deleite.*

*Assim, os que não podem fruir os prazeres espirituais, buscam os corpóreos, segundo o Filósofo. Ora, na fuga da tristeza opera-se o processo seguinte: **primeiro, o homem foge do que entristece; segundo, luta contra o que gera a tristeza.** Mas os bens espirituais, com que se entristece a acédia, são o fim e os meios. A fuga do fim é operada pela desesperação, E quanto a dos bens, que são meios, se forem difíceis e objecto de conselho, a fuga deles se opera pela pusilanimidade, e a dos que pertencem à justiça comum, pela negligência relativa aos preceitos. Por seu lado, a impugnação dos bens espirituais, que contristam, ora concerne aos que nos induzem a eles, e esse é o rancor; ora, se estende aos bens espirituais mesmo, a cuja detestação somos levados, e isso é propriamente*

a malícia. E, enfim, quando, por tristeza, abandonamos os bens espirituais e buscamos os prazeres exteriores, tem lugar a filha da acédia chamada divagação da mente relativa ao ilícito. (...).

Quanto aos efeitos, que Isidoro considera como nascidos da acédia e da tristeza, eles se reduzem aos enumerados por Gregório. Assim, **a amargura, que Isidoro considera nascida da tristeza, é um certo efeito do rancor.** Por seu lado, a ociosidade e a sonolência reduzem-se à negligência relativa aos preceitos; sendo ocioso o que os abandona de todo, e sonolento o que os cumpre negligentemente. **E todos os outros cinco efeitos, que considera nascidos da tristeza pertencem à divagação do espírito relativo ao ilícito.** A qual, quando reside na parte superior mesmo do espírito, que quer inoportunamente derramar-se com causas diversas, chama-se **importunidade do Espírito**; quando concerne ao conhecimento, chama-se **curiosidade**: quanto à locução, chama-se **verbosidade**; quanto ao corpo, que não permanece no mesmo lugar, chama-se **inquietação do corpo**, no caso em que os movimentos desordenados dos membros traem o vago do espírito; e quando consiste no movimento para lugares diversos, chama-se **instabilidade**, que também podemos considerar como a **mutabilidade de propósito**. (q35, a4).

### Cavaleiros: a Jactância (a Soberba e Violência)

104 A leitura da caracterização dos Cavaleiros é relativamente simples, ao contrário de todas as outras personagens de *Inferno*, eles são apenas *figuras abstractas*, que representam meramente os titulares da função específica designada que alguns sujeitos desempenharam em vida, nada mais que isso, e só por isso mesmo os *sujeitos* são julgados. Porque o juízo há de recair sobre o *sujeito* da função desempenhada – embora também abstracto – aquele que executa os actos de Violência inerentes à função. E, se pelos actos praticados, perante a Justiça divina o sujeito teria



supostamente ganha a barca do paraíso, pelo comportamento manifestado na sua índole, alienada por sua própria vontade, o sujeito comete pecado capital, fazendo alarde de ser ele a **conduzir da Vontade de Deus**, com arrogante soberba, jactando-se da garantia da recompensa divina, a sua *Glória*.

No caso dos Cavaleiros o Anjo não se apercebe do pecado capital, no vício da arrogância – ele como o Diabo não tem capacidade de alcançar a índole dos indivíduos – e embarca-os na barca do paraíso. No início da segunda parte do *Auto das Barcas* sabe-se que a embarcação se afundou e todos eles, Cavaleiros e Anjo, jazem no fundo do rio *penando*.

Devemos salientar que quanto ao confronto e paralelismo com a *Comédia* de Dante, Gil Vicente considerando o pecado da Violência nos Cavaleiros, como um outro tipo de **Violência** diferente daquela que é apontada por Dante, constrói uma outra sequência de gravidade dos pecados que não fazem parte da lista canónica da Igreja (Roma), pois enquanto que Dante ordena a graveza na progressão dos círculos: (6) Heresia, (7) Violência, (8) Fraude e (9) Traição; Gil Vicente ordena de outro modo: (**heresia**) Inveja, Fraude, Traição e Violência.

Esta Violência representada na peça pelos Cavaleiros ao serviço da Madre Igreja, não é detectável nos diálogos, nem na intervenção dos Cavaleiros, porém, está estabelecida na própria natureza da guerra em que eles estão envolvidos (torna-se evidente na didascália), assemelhando-se em muito ao que hoje vemos suceder com a imposição da dita “democracia” – também jactando-se (ou não) de **conduzir a Vontade de Deus** – sobrepondo o “American Way of Life” em seu proveito, em todo e qualquer lugar do planeta, em sacrifício e para dominar todos os povos cujos bens inalienáveis estejam ou se oponham aos interesses da potência dominante: E, como sabemos, e demonstrá-

mos em publicação de 2013, Gil Vicente já havia tratado desta questão em 1515 em *Exortação da Guerra*.<sup>29</sup> Isto é, não é por acaso que o Autor estabelece uma outra ordem na listagem do progressivo agravamento dos pecados.

Para Gil Vicente trata-se, neste caso, do maior dos pecados que o homem pode praticar, no conceber igualando ou mesmo ultrapassando o pecado de Lúcifer, – a verdadeira **Soberba** – ao pretender conhecer, dirigir e controlar o Intelecto, a Vontade e a Razão do próprio Deus, colocando a intenção humana nos desígnios de Deus, assim introduzindo-se na Sua Vontade e Razão para atingir os objectivos que quer alcançar.

*Suma Teológica (II, II). Questão 112: Da Jactância.*

*...devemos julgar as coisas antes pelo que realmente são do que por aquilo que os outros opinam delas, daí vem que **a jactância mais propriamente consiste em nos elevarmos acima do que realmente somos** do que nos elevarmos acima do que os outros opinam delas. (q112, a1).*

*...a jactância pode ser considerada à dupla luz.*

*Primeiro, em si mesma, como uma espécie de mentira. E então é umas vezes pecado mortal e outras, venial. Mortal quando por jactância atribuimo-nos o que vai contra a glória de Deus. (...) A outra luz, podemos considerá-la na sua causa, isto é, a soberba ou o apetite do lucro ou da vanglória. E então, **se proceder da soberba ou da vanglória, que são pecados mortais, também ela o será.** (q112, a2).*

*Questão 40: Da guerra.*

*Pode contudo acontecer que, mesmo sendo legítima a autoridade de quem declara a guerra e justa a causa, ela venha a tornar-se*

---

29 - Em *Exortação da Guerra*, peça de 1515, Gil Vicente põe em causa a política de guerra reiniciada por Manuel I, no Norte de África. Ler: *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da fama ao inferno*.

*ilícita por causa da intenção depravada. Pois, diz Agostinho: O desejo de danificar, a crueldade no vingar-se, o ânimo encolerizado e implacável, a fereza na revolta, a **ânsia de dominar** e causas semelhantes são as que, nas guerras, **são condenadas pelo direito.** (q40, a1).*

*Questão 162: Da Soberba.*

*...quanto à aversão, a soberba encerra a máxima gravidade. Porque, pelos outros pecados, o homem se aparta de Deus por ignorância, por fraqueza ou pelo desejo de qualquer outro bem; ao passo que a soberba implica aversão de Deus pelo facto mesmo de o homem não querer se lhe submeter e à sua lei.*

*...diz Isidoro: A soberba é pior que todos os vícios; quer por ser praticada pelas pessoas mais elevadas e principais, quer por nascer das obras da justiça e da virtude, em que menos lhe sentimos a culpa. (q162, a6).*

*O essencial é, em todos os gêneros, o que vem em primeiro lugar. Ora, como dissemos a aversão de Deus, que formalmente torna o pecado essencialmente completo, implica, por essência, a soberba; ao passo que só por consequência, os outros pecados. – Donde vem que a soberba é por natureza o primeiro dos pecados e é também o princípio de todos, como dissemos quando tratamos das causas do pecado, quanto à aversão... (q162, a7).*

## Concluindo

Como a *Comédia* de Dante o *Auto das Barcas* de Gil Vicente está também dividido em três partes distintas, *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* no caso do poema de Dante, *Glória* no caso do teatro de Gil Vicente, e esta diferença entre *paraíso* e *glória* é também importante. Num caso como no outro, estamos perante as três partes de uma unidade, que só numa leitura muito superficial e avulso parecem autónomas.

Ainda que só pela leitura da *alma simples* chegámos a concluir que a *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, quanto à moral expressa, foi a principal *fonte da peça*, no entanto, apenas demos início à exposição da sua análise, deixando claro que Gil Vicente configura, não uma *moralidade medieval*, mas uma *Comédia* altamente erudita, que, na sua habitual humildade, ao se referir si próprio, o Autor denomina por *Auto de moralidade*, correspondendo a *Obra*, como as outras peças do Autor, ao que Garcia de Resende refere na *Miscelânea* (classificando-as) por *eloquente, com mais graça e mais doutrina* (moral), e até expondo a doutrina da Igreja pelo seu maior filósofo.

Porém, lembramos que a análise do todo da primeira parte da peça (*Inferno*) está incompleta, só entrámos no *mythos*, pois apenas abordámos (o Banqueiro, o Papa Leão X e Florença) umas poucas das *harmonias para as almas mais complexas*, que se apresentam e estruturam em *Inferno*. O passo importante foi perceber e estabilizar a verdadeira *forma aparente*, com a caracterização exacta das personagens conforme o Autor as criou. Haverá agora que aprofundar a análise seguindo o *enredo*, pela *trama* lida nas ligações entre as figuras, o que permitirá identificar os restantes figurados, também com o auxílio das referências nos diálogos, de acordo com a personagem que as faz e a

quem ela se dirige, mas o mais importante é a acção dramática, que se deve impor como guia condutor da análise.<sup>30</sup>

Salta à vista a incongruência de classificar a peça como *obra maior da Idade Média europeia*, quando Gil Vicente retoma a *Comédia* de Dante, avança com a crítica da época à filosofia de Tomás de Aquino (tal como Erasmo, mas com outra perspectiva e fundamentos) e apresenta a glória artística de Florença com o representante familiar dos seus mais destacados mecenas, trazendo-a pela mão em grande esplendor. Portanto, partindo do berço (Dante) à magnificência quinhentista da Renascença.

Alimentando a esperança que a distinta erudição vicentista aceda em divulgar o subtraído ao conhecimento do público e dos professores do ensino básico e secundário, no que refere: se encontra “*no domínio da investigação académica e raramente chega ao leitor comum...*”; com alguma ansiedade o aguardaremos, enquanto na nossa impaciente irreflexão iremos procurando dar resposta a todas aquelas perguntas retóricas, e talvez a mais algumas, tendo presente que elas se hão de encontrar relacionadas e integradas num sistema de relações significativas, a *trama*, com a coerência e em conformidade com o que sucede no *enredo* e no *mythos* da peça.

Com as falhas resultantes da nossa simpleza – necessariamente a necessitar da lucidez dos mais ilustres eruditos vicentistas – em termos de apresentação da *nossa interpretação* (científica, em *Arte*), mesmo de *Inferno*, a primeira parte do *Auto das Barcas*, ainda agora a procissão vai no adro.

O recurso à *Suma Teológica* de Tomás de Aquino para a caracterização das personagens, no nosso texto, constitui isso mes-

---

30 - Tal como exemplificámos com a leitura do *ÍON* de Platão, em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*, publicado em 2008. E em 2010 com a análise de *Visitação*, em *Gil Vicente, Auto da Visitação*

mo: um recurso ainda incompleto para a demonstração da dita *fonte*. Porém, para o Autor da peça, a *Suma Teológica*, expoente máximo para a época da filosofia moral da Igreja, ultrapassa em muito os trechos sobre ou a propósito dos vícios capitais, porque a obra filosófica de Tomás de Aquino envolve todo o *Auto das Barcas*, para além da Ética a própria concepção do Homem e da Sociedade, do Pensamento, da Arte e da Filosofia, das ideologias e do seu desenvolvimento. Todavia, devemos lembrar que só podemos referir-nos ao sentido filosófico da peça depois de terminada a sua análise completa e estabilizada a interpretação, e à filosofia e posições ideológicas (ou religiosas) do Autor só após a conclusão esclarecida de toda a sua obra dramática.

Na simpleza da nossa leitura verificámos que, na sua forma aparente e no conteúdo de *Inferno*, – conhecendo-se o que se passa em *Purgatório* – o drama mantém uma impressionante actualidade, e não só pelo pecado dos Cavaleiros e do Anjo.

Queremos deixar ao leitor algo para reflexão: Neste pequeno primeiro passo que agora demos, levanta-se uma questão filosófica, — sobre o *conhecimento* — questão que é colocada por Gil Vicente na peça e com a peça, questão que pode ter estado em discussão nos serões da Corte portuguesa em 1518 e 1519, uma questão cuja resposta se encontra no edifício filosófico de Tomás de Aquino e que podemos ler nos trechos atrás transcritos:

Porque é que a elite intelectual, até a elite mais religiosa, que tem estudado a fundo esta Obra de Gil Vicente – *Inferno* – não se tem apercebido que as personagens são (também) representações alegóricas dos vícios capitais? É evidente que a resposta há de envolver a imensa dificuldade sedimentada por séculos, daquelas elites intelectuais em ver (ler) uma Obra de Arte, mas Gil Vicente dá nesta peça uma resposta explicativa muito natural.

Contrariamente ao *status quo* manifestado (ou silenciado) pela erudição vicentista em viva actividade, muitos dos seus representantes de elite, hoje longe da vida activa ou já falecidos, sempre souberam manter a dúvida sobre as matérias do seu saber, assim como a esperança de algum dia se conseguir interpretar as Obras de Gil Vicente, porque sempre mantiveram uma certeza: a necessidade da sua interpretação, e que só na sua concretização se encontraria a coerência do seu Autor e do sentido do seu Teatro. Não cabendo aqui a citação de todos os representantes deste universo cultural vicentista, ficam algumas palavras de Luciana Stegagno Picchio:

“...cada vez mais nos damos conta, mesmo no estrangeiro, de que Gil Vicente é um colosso; de que sua obra não é mero *facto local*, mas um grande documento literário de toda a Europa *quinhentista*; de que as suas opções linguísticas não são condicionadas por um público provinciano, mas são escolhas de um nível estilístico em que a comunicação entre autor e público se situa no plano da arte.”

*História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália 1969, pág. 11.

O fresco de Filippino Lippi (pormenor na capa), *Triunfo de São Tomás sobre os hereges*, apresenta a divisa: *Sapientia vincit Malitiam* (a Sabedoria vence a malícia). No caso, a *Sabedoria* é a filosofia de Aquino, toda ela architectada pela *Lógica* de Aristóteles. E esta sabedoria – na sua lógica – constitui um dos suportes que Gil Vicente confronta no *Auto das Barcas*.

# LÓGOS

BIBLIOTECA DO TEMPO